



Arbre, passages, constellation : Approches de l'expression fantastique au Pérou (1960-2014)

Audrey Louyer

► To cite this version:

Audrey Louyer. Arbre, passages, constellation : Approches de l'expression fantastique au Pérou (1960-2014). Littératures. URCA, 2015. Français. <NNT : >. <tel-02510347>

HAL Id: tel-02510347

<https://hal.science/tel-02510347v1>

Submitted on 17 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



UNIVERSITE DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE
ECOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIETE (555)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

Discipline : Langues et littératures étrangères

présentée et soutenue publiquement par

Audrey LOUYER-DAVO

le vendredi 13 novembre 2015

Arbre, passages, constellation :
Approches de l'expression fantastique au Pérou (1960-2014)

JURY

M. le Professeur Néstor PONCE (Université Rennes II),
Mme le Professeur Marie-Madeleine GLADIEU (Université Reims Champagne-Ardenne),
Mme le Professeur Françoise AUBÈS (Université Paris Ouest Nanterre La Défense),
Mme le Professeur Silvia PALMA (Université Reims Champagne-Ardenne),
M. Alain TROUVÉ, MCF HDR (Université Reims Champagne-Ardenne),

Président
Directrice de Thèse
Rapporteur
Examinatrice
Invité

À Carlos Calderón Fajardo, à mes grands-parents, et à Agathe

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Marie-Madeleine Gladieu, pour avoir accepté de diriger cette thèse, pour sa patience et son écoute, sa disponibilité en toutes circonstances, sa gentillesse et sa confiance.

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans le soutien de la Société des Hispanistes Français, qui m'a permis de réaliser en 2013, grâce à une bourse, un séjour à Lima pour y connaître le Pérou autrement qu'en lisant ses livres.

Je remercie chaleureusement les amis péruviens pour leur accueil et leur amitié : José Güich, José Donayre, Harry Belevan, Eduardo Huárag, Lucho Zúñiga, Yeniva Fernández, Alexis Iparraguirre, Elton Honores et tout particulièrement Carlos Calderón Fajardo et sa famille.

Merci à ma famille, aux collègues et aux amis qui se reconnaîtront, pour avoir compris et accompagné avec amour le besoin d'un long silence studieux. Merci en particulier à Julie et Cathy, pour leur bonne humeur communicative et leur soutien régulier par d'adorables pensées.

Ma reconnaissance s'adresse aussi aux petits yeux méticuleux, à Hélène, Christine S. et Christine V., Nicole, Laure, ma maman, Josette et Gérard, pour leurs conseils et la relecture attentive de ce travail, à Louise Daguet et Alain Mala pour leur disponibilité et leurs conseils de typographie et de présentation de la bibliographie, à Elisabeth pour les *English tips* et à Nadège, sans laquelle je me serais fait tirer les couettes bien plus que de mesure.

Enfin, dans cette allure d'angoissant dédale, hanté par les fantômes, qu'a pu prendre l'élaboration de la thèse, je remercie Thierry Davo pour sa constance et sa patience à toute épreuve durant quatre ans, sa relecture tantôt sérieuse, tantôt amusée du travail, ses conseils de traduction et de reformulation et, surtout, pour y avoir bien souvent cru pour deux.

Résumés

ARBRE, PASSAGES ET CONSTELLATION : APPROCHES DE L'EXPRESSION FANTASTIQUE AU PEROU (1960-2014)

Constatant l'essor, au Pérou et depuis quelques années, d'une littérature appelée « fantastique » qui est difficilement compatible avec les approches et définitions traditionnelles de cette écriture, nous proposons par ce travail une lecture d'un corpus de nouvelles publiées dans divers recueils et anthologies péruviennes, dans une dynamique qui tient compte de trois aspects. Il s'agit d'abord, dans une perspective scalaire, de construire un arbre phylogénétique permettant de distinguer les univers qui entourent l'*expression* fantastique, et de déterminer quelques traits d'un fantastique apomorphe. Ensuite, une analyse détaillée de la manière dont fonctionne, au sein du texte, le passage qui crée l'effet fantastique, permet d'explorer les ressorts d'une rhétorique originale. Le dernier temps du travail se concentre sur la dimension de la réception du texte fantastique selon trois modalités : l'influence de l'arrière-texte, de la poésie et du rêve sur la création, puis les effets du texte sur le lecteur. L'élaboration d'une constellation qui rappelle les différents archétypes et réfléchit à l'aspect tantôt universel tantôt particulier de cette écriture constitue le dernier temps de ce parcours interprétatif.

TREE, PASSAGES AND CONSTELLATION : APPROACHES OF THE FANTASTIC EXPRESSION IN PERU (1960-2014)

As we have noticed for some years the rise of a literature called "fantastic" in Peru, which is hardly compatible with traditional approaches and definitions of this writing, we propose, throughout this work, an interpretation that considers three aspects. First, through a scalar perspective, we create a phylogenetic tree which enables us to distinguish the different universes that surround the fantastic expression, and to determine some features of an apomorphic fantastic way of writing. Then, a detailed analysis of how the passage which creates the fantastic effect operates in the text helps us to explore the devices of an original rhetoric. The last part of this work focuses on the dimension of reception of the text throughout three elements : the influence of the "arrière-texte", of poetry and dreaming on creation, and then, the effects of the text on the reader. The elaboration of a constellation which outlines the different archetypes and makes us reflect on the universal or particular aspects of this way of writing is dealt with in the last part of this interpretive process.

ÁRBOL, PASAJES Y CONSTELACIÓN : APROXIMACIONES A LA EXPRESIÓN FANTÁSTICA EN EL PERÚ (1960-2014)

Al constatar en el Perú y desde hace varios años el auge de una literatura llamada « fantástica », que es difícilmente compatible con las aproximaciones y definiciones tradicionales de esa escritura, proponemos con este trabajo la lectura de un corpus de relatos publicados en varios libros y antologías peruanas, a través de una dinámica que tiene en cuenta tres aspectos. Se trata primero, a través de una perspectiva escalaria, de construir un árbol filogenético que permite distinguir los universos que rodean la *expresión* fantástica y determinar algunos rasgos de un fantástico apomorfo. Luego, un análisis detallado de cómo funciona, dentro del texto, el pasaje que crea el efecto fantástico permite explorar los recursos de una retórica original. El último momento del trabajo se centra en la dimensión de recepción del texto fantástico mediante tres modalidades : la influencia del trastexto, de la poesía y del sueño sobre la creación, y luego los efectos del texto sobre el lector. La elaboración de una constelación que recuerda los diferentes arquetipos y reflexiona sobre el aspecto ora universal, ora particular, de esta escritura constituye el último momento de este recorrido interpretativo.

DISCIPLINE : Langues et littératures étrangères

MOTS-CLES : fantastique, Pérou, nouvelle, littérature

KEYWORDS : fantastic, Peru, short story, literature

CIRLEP EA 4299

Université de Reims Champagne-Ardenne

57 rue Pierre Taittinger - 51069 REIMS CEDEX

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	5
RESUMES.....	7
SOMMAIRE	9
CRITERES D'EDITION	13
INTRODUCTION.....	15
PREMIERE PARTIE : UNE FORME D'ECRITURE EN DIALOGUE AVEC SON HISTOIRE	25
CHAPITRE 1 : DES FANTASTIQUES AU FANTASTIQUE	29
A. Les fantastiques	29
B. Une théorie opératoire : celle de David Roas	54
CHAPITRE 2 : EXISTE-T-IL UNE TRADITION PERUVIENNE DU FANTASTIQUE ?	69
A. Une tradition réaliste / vériste où le fantastique est marginal mais présent	69
B. Un regain d'intérêt dans un contexte historique et géographique à préciser	93
CHAPITRE 3 : UNE TRADITION MARGINALE AVEC LAQUELLE S'ARTICULENT DES PROBLEMATIQUES LATINO-AMERICAINES.....	107
A. Une représentation du continent partagée	108
B. Une histoire littéraire en dialogue.....	115
CHAPITRE 4 : ... MAIS AUSSI DES PROBLEMATIQUES PLUS VASTES	127
A. Les interactions du Pérou fantastique.....	127
B. Un sentiment « universel » du fantastique ?.....	138
C. Conclusion provisoire : arbre phylogénétique des fictions marginales	144
DEUXIEME PARTIE : À LA RECHERCHE DE L'ESSENCE DU FANTASTIQUE ; DYNAMIQUES ET PASSAGES	151
CHAPITRE 5 : LE FANTASTIQUE EN MOUVEMENT.....	157
A. Un nouveau « cadre » de réflexion.....	157

B. La rhétorique du passage	182
C. Les conditions du passage	201
CHAPITRE 6 : TYPOLOGIE DES PASSAGES.....	215
A. Espaces	216
B. Temps	227
C. Structures : modélisation	239
CHAPITRE 7 : LE FANTASTIQUE ET LES RUSES DU LANGAGE	253
A. Le langage crée des catégories et des systèmes.....	253
B. Le langage du texte permet de dire et décrire l'existant	262
C. Le langage articule les pensées et crée des raisonnements	273
TROISIEME PARTIE : LE PARTAGE DU SENTIMENT FANTASTIQUE, UN PASSAGE PROTEIFORME .	283
CHAPITRE 8 : DYNAMIQUE DE CREATION	287
A. De l'arrière-texte de l'auteur au texte littéraire	288
B. De la poétique à la poésie	301
C. Le rôle du rêve et de l'imagination.....	318
CHAPITRE 9 : LE ROLE DU FANTASTIQUE DANS LA RECEPTION	335
A. La brèche d'une perception illusoire	336
B. Le rôle du rêve dans la progression du texte fantastique	353
C. Aesthesis, poiesis et catharsis du lecteur virtuel.....	362
CHAPITRE 10 : FANTASTIQUE APOMORPHE ET TENDANCE UNIVERSELLE.....	379
A. Le mythe, ou le plaisir de retrouver du même ?	380
B. Le reflet d'une construction identitaire.....	386
C. L'universel vs. le globalisé	396
CONCLUSION	411
BIBLIOGRAPHIE	417
I. CORPUS	419

II. LITTERATURE PERUVIENNE.....	423
III. SUR L'AMERIQUE LATINE.....	427
IV. EUROPE.....	431
V. LES PASSERELLES	437
ANNEXES.....	441
INDEX.....	479
TABLE DES MATIERES	485

Critères d'édition

Les citations

Sauf mention contraire, c'est nous qui traduisons les citations, présentées en espagnol dans le corps du texte (ou en anglais pour une occurrence) et en français en note de bas de page.

Toutes les citations sont traduites, mais les traductions sont parfois regroupées pour ne pas alourdir l'appareil de notes. Les pages du texte source sont alors mentionnées entre parenthèses après la traduction.

Les références

Nous citons souvent les textes de trois anthologies, dont la référence complète est disponible en bibliographie. Pour une question de lisibilité, elles sont abrégées de la manière suivante :

17 fantásticos... 1 pour RIMACHI SIALER, Gabriel et SOTOMAYOR, Carlos M. *17 fantásticos cuentos peruanos Vol. 1*. Lima : Casatomada, 2011 [2008].

17 fantásticos... 2 pour RIMACHI SIALER, Gabriel et SOTOMAYOR, Carlos M. *17 fantásticos cuentos peruanos Vol. 2*. Lima : Casatomada, 2012.

La estirpe... pour PORTALS ZUBIATE, Gonzalo. *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima : El lamparero alucinado, 2009.

Les titres d'ouvrages

Pour une question d'homogénéité et en raison des normes différentes d'une langue à l'autre, nous avons fait le choix, puisque la plupart de nos sources sont des ouvrages en langue espagnole, d'écrire les titres d'ouvrages et de nouvelles avec une majuscule en début de titre seulement, sauf dans le cas où le titre comporte un nom propre.

Les définitions

Sauf mention contraire, les définitions sont tirées du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/portail/>) et en particulier de la section Lexicographie qui utilise comme ressource le Trésor de la Langue Française informatisé. Les mots espagnols proviennent du Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>).

Introduction

En marge des célèbres labyrinthes borgésiens, il existe une littérature appelée « fantastique » au Pérou, qui est aujourd'hui reconnue à la fois dans le monde universitaire à travers l'organisation de colloques, et dans le monde éditorial par la publication de nombreux recueils de nouvelles, romans et anthologies. Pourtant, ce n'est pas au Pérou que nous pensons en premier lieu, depuis notre perspective européenne, quand nous envisageons l'expression « littérature fantastique ». Plus encore : le Pérou est davantage reconnu hors de ses frontières géographiques pour sa littérature réaliste, voire vériste. Les premières interrogations se posent alors : y a-t-il une tradition littéraire fantastique péruvienne nationale ? Dans quelle mesure ces textes publiés sont-ils de nature fantastique, et quelle définition, quelle méthode choisir pour les étudier et en analyser les caractéristiques ?

Nous avons été sensible, à la lecture des textes de notre corpus, à un effet transmis dans les récits. Cet effet, nous voulons l'appeler « fantastique » parce que c'est ainsi que les auteurs des anthologies ont, eux aussi, choisi de les qualifier. Cette appellation de « fantastique » a été théorisée dès 1970 par Tzvetan Todorov, et trouve son origine dans le roman gothique anglais, avant de se manifester de manière plus vive encore à l'époque romantique. Au XIX^e siècle, elle se décline en fantastique américain, dont Edgar Allan Poe est la principale figure de proue, mais aussi en Allemagne avec E. T. A. Hoffmann dont Jean-Jacques Ampère est le premier à qualifier les contes de « fantastiques », en France, en Belgique, en Russie, avant de trouver les terres d'Amérique latine.

Néanmoins, il serait faux de croire que notre corpus péruvien est homogène, tant du point de vue de la nature des textes, que de la nature de l'effet qu'ils produisent. Et c'est là ce que nous voulons avant tout démontrer : l'appellation « fantastique », comme ses voisins les mots en « -isme », est un hyperonyme commode pour rassembler des textes qui présentent des points communs, mais en donne une image qui nous semble finalement réductrice. À l'inverse, si chaque texte est un spécimen d'une espèce, d'une famille, alors déterminer des constantes dans cette diversité s'avère parfois une entreprise labyrinthique.

C'est sans doute la raison pour laquelle certains chercheurs préfèrent se concentrer sur l'étude de l'œuvre d'un seul auteur et d'en étudier les interactions avec son contexte. Cette manière de procéder présente l'avantage de proposer un corpus relativement facile à borner, sauf dans le cas, bien sûr, où l'auteur est encore vivant et que son œuvre est en cours d'élaboration. Mais ce n'est pas là notre ambition : ce qui est au cœur de notre réflexion, c'est la littérature appelée « fantastique ». Or, de nombreux auteurs ont publié des textes qui présentent un effet fantastique, dans une œuvre beaucoup plus vaste qui intègre cette écriture.

À partir de ce constat, nous construisons notre étude en prenant comme matériau un corpus de textes élaboré selon un premier filtre, celui des auteurs d'anthologies. Nous travaillons donc à partir de quatre anthologies principales qui portent la mention « fantastique » dans leur titre : celle de Harry Belevan, celles de Gabriel Rimachi et Carlos M. Sotomayor, et celle de Gonzalo Portals¹. À ce corps principal s'agrègent quelques nouvelles issues d'un vaste projet mené par Ricardo González Vigil et intitulé *El cuento peruano*, dont les cinq volumes que nous avons pu consulter recensent des nouvelles publiées depuis 1959². Grâce aux introductions de chaque volume, nous pouvons identifier les nouvelles retenues comme fantastiques et répertoriées dans l'ensemble du recueil, avec une présentation de l'auteur et du texte.

Cette manière de constituer le corpus présente des avantages : c'est d'abord un panorama, qui donne à lire une variété de récits et permet d'être sensible à la constitution d'un réseau en effervescence, dans la mesure où les auteurs des nouvelles ont aussi publié des articles, rédigé des prologues et se rencontrent lors des journées d'étude, colloques et congrès. Il faut toutefois être conscient de la part de subjectivité dans ce que suppose le travail d'élaboration d'une anthologie, et, si l'on veut suivre l'étymologie du mot, faire confiance aux éditeurs dont on espère qu'ils ont choisi les fleurs les plus représentatives pour créer leur bouquet. En outre, la lecture d'une ou deux nouvelles seulement d'un auteur donne une vision partielle du travail de ce dernier ; nous répondrons que nous y avons vu une invitation à chercher, découvrir et lire d'autres de leurs textes : cela a été le cas pour Carlos Herrera notamment. En effet, la lecture de « Soñada » et « La danza del forastero », publiés en anthologie, nous a ensuite mené à la lecture plus attentive de l'ensemble du recueil *Crueldad del ajedrez*. Enfin, un dernier point problématique dans le travail sur les anthologies est directement lié au « pourquoi » de notre étude : la polysémie acquise par le mot « fantastique » requiert désormais un développement sur la définition retenue par les éditeurs pour choisir le titre des ouvrages. Selon le cadre proposé et expliqué en prologue, c'est à nous, chercheur, d'établir les critères qui font que nous retenons ou non un texte dans notre corpus, non pas en proposant une définition subjective et individuelle, mais plutôt en déterminant les

¹ BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, RIMACHI SIALER, Gabriel et SOTOMAYOR, Carlos M. *17 fantásticos cuentos peruanos Vol. 1*. Lima : Casatomada, 2011 [2008], RIMACHI SIALER, Gabriel et SOTOMAYOR, Carlos M. *17 fantásticos cuentos peruanos Vol. 2*. Lima : Casatomada, 2012 et PORTALS ZUBIATE, Gonzalo. *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima : El lamparero alucinado, 2009.

² L'entreprise de González Vigil est plus vaste encore : trois autres anthologies couvrent les années 1942-1958, 1920-1941 et jusqu'à 1919.

contours d'une écriture à partir des théories déjà existantes et en voyant la conformité partielle ou la redéfinition par les textes auxquels nous nous sommes attaché.

Mener ce travail de recherche suppose, dans la démarche heuristique et entre autres interrogations, de se poser trois questions : quoi ? Comment ? Pourquoi ? Dans le premier cas, il s'agit de définir l'objet de l'étude : nous venons de le faire. La deuxième question invite à expliquer le processus qui mène au troisième point, l'exposé de la finalité du travail. Cette démarche d'interrogation s'accompagne de la prise en compte de trois facteurs. Le facteur temps, le facteur espace et le facteur humain. Dès lors, s'intéresser au fantastique 1. péruvien 2. contemporain quand nous sommes 3. un lecteur européen, commence à poser problème et donc, à éveiller notre l'intérêt et notre curiosité.

Le facteur temps demande que l'on pose des limites chronologiques à notre travail. Le titre de la thèse indique les bornes 1960 – 2014. Il s'agit, pour 1960, de placer le cœur de notre étude sur des textes publiés après les années 1950, qui ont vu l'éclosion de textes fantastiques dont Elton Honores retrace l'histoire dans son travail³. 2014 renvoie à la date de la publication de *Doctor Sangre*, dernier volume de la tétralogie de Sarah Ellen publié par Carlos Calderón Fajardo. Néanmoins, il est impossible de ne pas tenir compte des textes qui précèdent les années 1960, dans ce qu'Honores retrace comme tradition nationale. De même, on ne peut s'empêcher de faire mention, à l'heure où nous écrivons, des récentes activités péruviennes liées au fantastique, comme par exemple le deuxième Congrès international de prose fantastique qui aura lieu les 22, 23 et 24 octobre prochains au Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar de Lima, ou encore la publication en 2015 de *Siete pasos por la niebla*, un recueil de nouvelles de Yeniva Fernández, aux éditions Campo Letrado. Les limites chronologiques indiquent donc que notre corpus restreint se situe dans cette période, mais nous aurons besoin de mettre nos textes en relation avec des textes plus anciens, et même parfois très anciens.

Le facteur espace n'est pas moins problématique : nous avons choisi de nous concentrer sur le travail d'auteurs nés au Pérou. Mais ce choix ne doit pas faire oublier que l'identité des auteurs ne se fonde pas exclusivement sur leur nationalité. Par exemple, José Güch a suivi une formation universitaire en Argentine, Carlos Calderón Fajardo et Julio Ramón Ribeyro ont vécu en France, Fernando Iwasaki réside aujourd'hui à Séville, en Espagne ; quant à Harry Belevan, sa carrière de diplomate l'a nécessairement mené loin de sa terre natale. Pourtant, tous ces auteurs sont intégrés à notre corpus, parce qu'ils partagent ce

³ HONORES, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2010.

point commun de s'attacher à faire connaître les textes de leur pays. De plus, il y a au sein même du Pérou de nombreuses frontières qui ne sont pas uniquement géographiques mais qui sont tout de même perceptibles et identifiables, y compris dans les textes de notre corpus : la notion de limite géographique est arbitraire et permet de fixer un cadre, mais elle reste discutable.

Le facteur humain renvoie pour sa part à notre condition de lecteur européen qui s'attache à étudier un corpus de textes produit à l'autre bout du monde. Les sphères culturelles sont différentes, le quotidien est différent, et, pourtant, il reste cet effet fantastique que nous ressentons après la lecture des textes de notre corpus. Ce facteur soulève en outre un présupposé important pour notre travail : la plupart des outils que nous manions pour trouver un fil conducteur dans l'étude de nos textes viennent d'Europe. Ils présentent une limite : ils ne prennent pas en compte la particularité du continent qu'est l'Amérique latine, et encore moins la diversité des modes d'expression au sein de ce territoire. Nous répondrons par trois éléments à ce paradoxe. D'abord, les anthologies portent bien la mention de « fantástico », que ce soit sous l'expression « orientación fantástica » ou le jeu de mot « fantásticos cuentos ». Or, le terme a été employé pour qualifier des œuvres littéraires d'abord en Europe. Il convient donc de déterminer quels sont les caractéristiques de ce fantastique qui nous est donné à lire plutôt que d'appliquer des méthodes d'analyse qui ne correspondent pas toujours pleinement à notre corpus. Ensuite, nous constatons qu'il y a aujourd'hui peu de théories générales du fantastique, y compris en Amérique latine ; le catalogue de la bibliothèque universitaire de la Pontificia Universidad Católica del Perú de Lima, si on laisse de côté le travail de Belevan, propose essentiellement des articles sur la question ; les théories sont nord-américaines, argentines, espagnoles ou bien françaises (le travail de Todorov a été traduit en espagnol). Certes, on peut répondre à cette affirmation que les bibliothèques sont souvent le reflet bien ultérieur de l'état d'une question, et que les publications pertinentes intègrent peu à peu les étagères de leurs rayons ; le rôle du temps n'est pas négligeable, mais nous trouvons aussi des monographies récentes sur ces mêmes étagères. Enfin, nous travaillons tout de même à partir de l'ouvrage de Belevan *Teoría de lo fantástico*, qui, plus de trente ans après sa publication, propose une approche qui n'est pas toujours mise en avant dans les analyses récentes. Or, réfléchir sur le fantastique, c'est non seulement penser à partir des textes de fiction publiés, mais aussi à partir des textes théoriques et articles édités, pour une approche la plus complète possible.

Le choix des auteurs a été déterminé par les anthologies. Néanmoins, nous avons choisi de consulter, en marge de ces ouvrages, quelques recueils des auteurs qui étaient

facilement accessibles. Cela a été aisé pour des auteurs comme Julio Ramón Ribeyro, Carlos Calderón Fajardo, José Güich, Carlos Herrera, Fernando Iwasaki ou Harry Belevan, et un peu plus difficile pour Sandro Bossio ou Carlos Yushimito, de jeunes auteurs qui ont attiré notre attention mais dont les recueils commencent seulement à être diffusés. On trouvera en annexe, et pour plus de clarté, un tableau récapitulatif des nouvelles étudiées au cours de la thèse. Dans ce tableau, nous avons déterminé cinq groupes d'auteurs. Viennent d'abord les précurseurs, c'est-à-dire ceux, tels Ricardo Palma, son fils Clemente, César Vallejo ou Abraham Valdelomar, qui ont publié des nouvelles qui provoquent l'effet fantastique et ce, très tôt dans l'histoire littéraire du Pérou. Nous trouvons ensuite un petit groupe d'auteurs qui ont écrit dans les premières décennies du XX^e siècle des textes que nous pouvons considérer, souvent avec le théoricien-Belevan comme fantastiques, comme Ventura García Calderón, Felipe Buendía ou María Telleria Solari. Le troisième groupe, que nous avons choisi d'appeler « les modernes », intègre des auteurs nés à partir de 1928, et notamment Julio Ramón Ribeyro, José B. Adolph, Luis Loayza, Edgardo Rivera Martínez, ainsi que des auteurs plus récents, nés dans les années 1940, comme Eduardo González Viaña, Carlos Calderón Fajardo ou Harry Belevan. L'œuvre de certains de ces auteurs a été analysée par Elton Honores. Le cœur de notre corpus se concentre sur les deux derniers groupes. Il s'agit d'abord des auteurs nés dans les années 1950-1960. Nous avons, dans ce groupe, mis l'accent sur trois auteurs principaux, qui sont José Güich, Carlos Herrera et Fernando Iwasaki, et pour lesquels nous avons lu et étudié des nouvelles contenues dans d'autres recueils outre nos anthologies ; mais José Donayre, et José de Piérola sont également des auteurs qui ont retenu notre attention et dont les textes sont riches de sens. Le dernier groupe concerne les jeunes auteurs, nés depuis 1966 et qui sont ceux qui témoignent de la variété et de la richesse des textes fantastiques actuels. Nous développons dans ce travail l'étude de nouvelles de Carlos Enrique Freyre, Sandro Bossio, Alexis Iparraguirre, Ricardo Sumalavia, Víctor Miró Quesada Vargas, Carlos Yushimito, Johann Page, Santiago Roncagliolo ou l'éditeur et auteur Lucho Zúñiga.

C'est là un classement chronologique qui ne tient absolument pas compte de la longueur, ni de la spécificité des textes. Nous précisons également que nous avons fait le choix d'écarter un certain nombre de nouvelles des anthologies de la maison d'édition Casatomada, pour lesquelles l'effet fantastique, qui repose, nous le verrons, sur l'idée de passage, n'est pas pleinement atteint.

Nous arrivons donc à la problématique suivante : dans quelle mesure peut-on affirmer que les textes appelés « fantastiques » publiés depuis les cinquante dernières années au Pérou

sont le reflet de la « récupération » d'une tradition littéraire nationale qui aurait été négligée ? Quels sont leurs mécanismes et leurs ressorts ? À quels lecteurs s'adressent-ils ?

Notre hypothèse de départ est la suivante : nous pensons que l'effet fantastique obéit à une logique intratextuelle. L'analyse des textes dans une perspective narratologique permet d'éviter les glissements sémantiques qui risquent de créer un amalgame entre les diverses facettes d'un fantastique polysémique, rassemblés, comme le propose Honores, sous l'intitulé de « littérature du chaos ». Par conséquent, même s'il y a une tradition littéraire nationale, le fantastique est, nous semble-t-il, une modalité d'écriture, une expression qui dépasse les frontières géographiques, ce qui fait que l'inscription dans un contexte est l'un des aspects fonctionnels qui permettent l'empreinte réaliste, et non ce qui en ferait un fantastique national. Néanmoins, la reconnaissance actuelle de cette écriture peut venir d'une réaction contre la tradition réaliste beaucoup plus ancrée dans l'image du Pérou.

De plus, la tendance européenne est à l'assimilation du fantastique en Amérique latine au Cono Sur, c'est-à-dire aux pays du sud du continent, et même, parfois, à l'Argentine simplement. Certes, les œuvres de fiction de Julio Cortázar, de Jorge Luis Borges, les nouvelles de Silvina Ocampo, ou les textes d'Adolfo Bioy Casares sont devenus des *classiques* de la littérature fantastique, en ce sens qu'ils sont étudiés en classe, et qu'ils rénovent une écriture qui s'était développée au XIX^e siècle. Plus encore, leurs réflexions théoriques sur leur propre pratique littéraire viennent appuyer, compléter et enrichir leurs créations, comme le montre la récente édition des cours de littérature de Cortázar à Berkeley⁴. Mais c'est oublier que Felisberto Hernández et Horacio Quiroga, celui de *Las Hortensias* et celui de *Anaconda* étaient uruguayens. C'est aussi oublier, au Chili, les travaux Juan Emar et Alejandro Jodorowsky. Et plus encore : dans un clin d'œil à Benedetti, rappelons que *el norte también existe*, et qu'au Pérou, il existe bien une littérature fantastique.

Le premier temps de notre travail repose sur une démarche empirique : nous observons les textes de l'extérieur, dans leur contexte de création, partant des définitions existantes du fantastique pour les confronter à nos textes. À ce premier temps correspond notre première interrogation : dans quelle mesure nos textes sont-ils de nature fantastique, et de quel fantastique parlons-nous ? Comment penser une expression fantastique entre des écritures aussi proches que le réalisme magique, le réel merveilleux ou l'idée d'un néo-fantastique post-kafkaïen qui toutes, interrogent notre perception du réel ? C'est à partir du travail de Belevan, et dans une perspective scalaire de plus en plus élargie, que nous déterminons les

⁴ CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Ed. Carles Álvarez Garriga. Madrid : Santillana Ediciones Generales, 2013.

traits d'un fantastique que nous qualifierons d'apomorphe, à distinguer d'un fantastique plus vaste, plus ouvert, plus ancestral. L'arbre phylogénétique des fictions marginales constituera l'aboutissement de ce panorama et proposera une approche qui classe les écritures en fonction du nombre plus ou moins important de points communs qu'elles partagent.

Le second temps propose une réflexion à partir des distinctions opérées par Belevan, dans sa théorie cette fois, sur les outils d'analyse de la dynamique du fantastique dans le texte. La recherche de l'essence du fantastique nous mène à déterminer le fonctionnement d'un effet qui repose sur une rhétorique, une construction narrative particulière des textes et un travail du langage, tous trois au service de la création de passages, dont nous étudierons les modalités et la variété présente dans notre corpus.

Enfin, n'oublions pas, articulés avec le texte et son auteur, deux autres pôles de l'activité littéraire : le lecteur, avec sa propre perception, et le référent, ce hors-texte qui constitue paradoxalement la matière première travaillée par les auteurs. Le fantastique semble être une expression, une modalité d'écriture qui interroge nos perceptions, notre appropriation du référent, ce qui a des répercussions tant sur la démarche de création que celle de réception. Ce sera alors l'occasion de remettre en perspective l'arrière-texte des auteurs et la manière dont celui-ci est identifiable dans les nouvelles de quelques-uns d'entre eux. Ce sera enfin le moment de répondre à notre question initiale portant sur la possibilité d'une communication de l'effet fantastique d'un continent à l'autre, et prolonger alors la conclusion de Roger Bozzetto :

C'est dire le travail qui reste à faire pour désherber ces « passages ». D'autant que les liens qui tissent dans les textes ce qui renvoie à l'imaginaire (les mythes, les utopies, les extrapolations, les exoties) et ce qui relève des effets de fantastique, n'est pas encore pris dans le cadre d'une véritable recherche, alors que l'essentiel est peut-être là⁵.

Voilà donc le parcours que nous proposons de réaliser, en gardant à l'esprit que le caractère transgressif, excessif et fuyant de l'expression fantastique en fait une écriture dont l'entreprise de définition constitue une activité souvent à mi-chemin entre les mésaventures de Prométhée et celles de Sisyphe.

⁵ BOZZETTO, Roger. *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005. Coll. Regards sur le fantastique, p. 241. « Exoties » est un néologisme de l'auteur.

Première partie : Une forme d'écriture en dialogue avec son histoire

Les détracteurs du fantastique reprochent souvent à cette forme d'écriture d'être une introspection stérile qui sert d'échappatoire à la réalité ; pourtant, comme toute autre publication, un texte fantastique s'insère dans un contexte. Au cours de cette première partie, nous nous demanderons donc dans quelle mesure les textes fantastiques péruviens publiés depuis une cinquantaine d'années sont le reflet d'un héritage national, ou bien s'inscrivent dans un phénomène plus vaste. Comment s'est construite et se construit, si c'en est une, cette « tradition » ? De quelles références se nourrit-elle ? Il sera alors nécessaire de préciser l'histoire du Pérou, qu'elle soit littéraire – dans la création d'expression fantastique ou dans le développement de la littérature théorique –, nationale, régionale ou locale. Il conviendra également de s'attacher à la chronologie de l'apparition du fantastique, qui est une démarche possible, bien que discutable, de l'approche de cette écriture. De ce point de vue, nous insisterons donc sur l'approche extratextuelle de notre corpus : le texte, pour nous, est avant tout inclus dans un contexte. Par voie de conséquence, et parce que le fantastique n'est pas une modalité d'écriture exclusivement péruvienne, il sera nécessaire de commencer par justifier le choix des textes, non pas dans une simple présentation, mais dans leur confrontation aux définitions du fantastique déjà existantes. La démarche d'élaboration de notre démonstration, pour organiser une progression argumentative, se fera en suivant une méthode géographique ordonnée, une perspective scalaire, dans la mesure où nous traitons d'espaces différents, mais en lien les uns avec les autres. Dans une optique interdisciplinaire, nous aborderons l'analyse littéraire avec des outils employés en géographie ; nous en voulons pour exemple intéressant, quand on parle de fantastique, la réflexion sur l'idée de frontière, de limite, dans le texte, mais surtout ici dans les relations qu'entretient celui-ci avec son contexte. Il s'agira ainsi de partir du Pérou et de son histoire pour voir dans quel ensemble s'inscrivent ces textes, puis de se « décentrer » au fur et à mesure pour voir quelle est la place occupée par ces nouvelles dans un contexte de plus en plus large : celui de l'Amérique latine d'abord, puis le reste du monde, essentiellement le Vieux Continent, les États-Unis, et l'Orient. On notera d'ores et déjà, dans ses présupposés, l'arbitraire d'une telle démarche. En effet, l'intérêt que l'on peut porter à un texte, et sa valeur, viennent-ils de sa seule reconnaissance à l'échelle internationale ? Nous constatons même parfois que ce ne sont pas nécessairement les textes les plus diffusés aujourd'hui qui, à notre sens, contribuent à la rénovation de l'écriture fantastique. Néanmoins, c'est justement ce changement d'échelles qui nous permet de discerner de manière rigoureuse la prise en compte ou non du fantastique péruvien. La perspective scalaire sera donc un outil d'analyse pour présenter l'état de la question, et non un

critère de jugement de la valeur des textes. Ainsi, c'est la justification du choix de la définition retenue et sa mise en relation avec d'autres textes ou un contexte qui permettront de développer ce qu'apportent les différentes nouvelles. Nous commencerons dans le premier chapitre par préciser ce que nous considérons comme un texte fantastique, pour préciser quel est notre paradigme, et nous verrons dans le deuxième qu'il existe des auteurs péruviens qui ont écrit des textes de cette nature mais que, pour des raisons de diffusion ou d'intérêt pour cette écriture dans le contexte littéraire national ou international, ces textes sont peu connus. Puis, en prenant du recul, nous observerons la résonance de ces textes dans d'autres espaces. L'objectif de notre démonstration sera donc ici de cerner le corpus, en expliquant quelles nouvelles nous choisissons d'écarter des anthologies retenues et pour quelle raison, tout en révélant la tradition d'auteurs et de mouvements dans lequel s'inscrivent les textes : leur arrière-texte⁶.



⁶ Cette notion sera problématisée et explorée dans la troisième partie de notre travail. Précisons d'ores et déjà qu'elle est née à la même époque que la notion d'intertextualité, qu'elle est présente dans l'essai d'Elsa Triolet *La mise en mots* et qu'elle a été théorisée par Alain Trouvé dans l'ouvrage collectif *L'arrière-texte, pour repenser le littéraire*. Il s'agit d'un outil permettant de prolonger la réflexion sur les mécanismes de l'acte créateur. Dans un premier temps, on affirmera avec l'auteur que l'arrière-texte vise « l'articulation du textuel et du non textuel (le visuel ou l'acoustique), du textuel singulier et du verbal comme synthèse de discours, de formes exposées et de soubassements occultés de façon plus ou moins consciente » (p. 28).

Chapitre 1 : Des fantastiques au fantastique

A. Les fantastiques

Depuis la définition qu'en a proposé Charles Nodier en 1830 dans son article « Du fantastique en littérature », le terme « fantastique » s'est chargé de sens, de connotations, a évolué, a été réemployé et, comme son voisin le réalisme, ne signifie plus rien de précis, ou plutôt, il signifie trop, ce qui nous oblige à préciser la définition dans laquelle nous inscrivons notre travail. La place croissante de la description du quotidien dans l'écriture fantastique a également fait évoluer la définition. C'est ainsi que, comme ont choisi de le présenter Gilbert Millet et Denis Labbé dans leur ouvrage théorique⁷, le fantastique se combine à des adjectifs et prend des colorations d'extérieur, d'intérieur, de cathartique, d'absurde, d'exploration de l'inconscient, de progressiste par exemple. Mais pour autant, et cela constitue pour nous un paradoxe, ce n'est pas l'enfermement dans une définition qui a fait exister le fantastique. Déjà présent dans les mythes antiques ou encore chez les monstres du Siècle d'Or, peut-être baroque dans la déformation qu'il opère, ou plus précisément « esperpentique » dans l'image grimaçante qu'il renvoie si l'on pense à Valle-Inclán, protéiforme en tout cas et par là-même insaisissable, on le trouve dans la littérature avec une intensité variable et des apparences diverses. Il existe ainsi de nombreuses définitions cohérentes qui sont vraies dans un système donné, selon les territoires, selon les théories littéraires. C'est ainsi qu'un texte de Prosper Mérimée ou de Bram Stoker, considérés comme deux auteurs de fantastique, ne sont pas vraiment comparables : est-ce le même fantastique ?

Or, pour ce qui concerne notre travail, les anthologies consultées ne précisent pas toutes en prémisses la définition retenue pour le fantastique ; cette impression de flou, à leur lecture, et qui porte sur l'essentiel, c'est-à-dire la définition du fantastique, qui pose les limites, conduit à regrouper sous le même nom générique des textes qui n'ont pas vraiment de points communs, créant confusion, imprécision et amalgame quand on parle de « texte fantastique ». C'est aussi la raison pour laquelle nous rencontrons des textes qui ne sont pas de nature fantastique dans des anthologies qui prétendent réunir ces nouvelles, de même que nous pouvons également découvrir des nouvelles intéressantes pour notre interrogation dans des recueils d'un auteur qui n'est pas considéré comme particulièrement fantastique. Le but

⁷ MILLET, Gilbert et LABBÉ, Denis. *Le fantastique*. Paris : Belin, 2005. Coll. Sujets.

de cette partie sera donc de rendre plus claire la définition de l'écriture fantastique en expliquant les critères de choix des textes de notre corpus.

En dépit de la rigueur de la démarche, il peut sembler surprenant de mener un travail de recherche dont le corpus n'est pas européen en partant de théories pour l'essentiel françaises. À quoi bon lire et insister sur des théories françaises quand on est à une autre époque et sur un autre continent, tellement différent ? À cette interrogation, nous répondrons par deux arguments : d'abord, les théoriciens actuels d'Amérique latine rappellent toujours, dans les articles ou dans les ouvrages théoriques élaborés, les apports de Todorov ; ensuite, Harry Belevan, le théoricien du fantastique au Pérou, ne passe au peigne fin, dans sa revue de littérature de la fin des années 1970, que des textes de ses contemporains français. Ces deux arguments nous confortent donc dans le cheminement de pensée choisi pour étudier notre corpus.

1. Aux marges du fantastique

Dès le début de son ouvrage, Irène Bessière pose le double problème essentiel dans la définition du fantastique :

*D'une dissolution de la problématique du récit fantastique dans celle d'une narratologie et d'une expression du subconscient à la confusion du fantastique littéraire avec quelque fantastique naturel ou objectif, la critique évite rarement le point de vue unitaire fallacieux*⁸.

C'est ce fantastique littéraire que nous allons chercher à saisir. Et, pour éviter l'exclusif point de vue narratologique, c'est d'abord une vision extérieure, puis contextualisée, que nous avons choisi d'adopter.

a) L'illusoire recours au dictionnaire

On sait à quel point le dictionnaire, dont on suppose qu'il est l'avatar de l'objectivité, est pétri de l'état des connaissances et des croyances d'une époque. Mais le choix des distinctions opérées dans le dictionnaire peut se révéler intéressant. Le dictionnaire espagnol ne nous apporte pas plus d'informations que le français. Néanmoins, en regardant l'origine grecque du mot, on constate que la racine « phaino », qui renvoie à l'apport de lumière, à la clarté, à ce qui devient clair et manifeste en frappant le regard, a donné naissance aux évidents termes de fantaisie, fantôme ou fantasme, mais aussi aux mots phénomène, diaphane,

⁸ BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974, p. 10.

épiphanie, lanterne et même... pantois – c'est-à-dire hors d'haleine sous l'effet d'une vive émotion. En tant qu'adjectif, « fantastique » signifie :

1. *Qui se laisse aller à ses rêveries, à sa fantaisie.*
2. *Qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité.*
3. *Dont le contenu est hors du possible et du réel. Spécialité : En littérature, se dit des œuvres où des éléments non naturels ou non vraisemblables sont intégrés au récit et peuvent recevoir une interprétation naturelle (Etrange) ou surnaturelle (Merveilleux) sans que le lecteur puisse en décider d'après le texte.*
4. *Qui paraît imaginaire, surnaturel ; par extension, qui présente une apparence étrange, hors du commun, et qui stimule l'imagination*⁹.

Plusieurs points attirent l'attention. Les deux premières définitions opposent deux pôles : le rêve, la fantaisie et l'imagination d'une part, et la réalité et le possible d'autre part. Les concepts platoniciens de réel, de naturel et de vraisemblable sont présentés. Néanmoins, il nous semble que la deuxième définition est floue : elle correspondrait mieux au domaine du conte de fées qu'au fantastique, ce qui laisse penser qu'il y a une origine commune à ces écritures. Nous remarquons également, dans l'approche littéraire de la définition, l'influence de Todorov et de la tripartition étrange / merveilleux / fantastique.

En tant que substantif, il est considéré comme un genre dans une définition de 1859, et il n'intègre plus seulement des œuvres littéraires, mais tout type d'art comme la peinture, ou le cinéma, et se rapproche alors de l'expressionnisme, ce qui nous pose problème, car les techniques et ressources de l'image fixe ou de l'image animée ne sont pas identiques à celles du texte, bien que l'on conserve le même adjectif, fantastique, pour les caractériser.

D'ailleurs, si l'on développe cette approche lexicographique du fantastique, nous remarquons qu'il n'existe pas, en français, le mot « fantasticisme » sur le modèle de réalisme ou naturalisme. Enfin, Roger Bozzetto, au lieu de transformer le mot ou bien de proposer une nouvelle définition nuancée et inscrite dans un cadre, propose de son côté de parler de « la » fantastique :

On serait tenté de poser que, s'incarnant dans des images, des textes, des situations, des médias, la fantastique serait alors ce point aveugle – toujours présent et jamais définissable – dont la seule présence occulte justifierait l'unité de cette multiplicité d'objets et de formes qui se prétendent « fantastiques »¹⁰ [...]»

La lecture de textes considérés comme fantastiques, quand l'adjectif est pris dans son sens large, nous conduit à établir des différences, des distinctions, pour écarter des aspects qui

⁹ Dictionnaire *Le Grand Robert*, c'est nous qui soulignons.

¹⁰ *Europe, Revue littéraire mensuelle. Les fantastiques*. Paris : Europe, 1980/03, n° 611, p. 5.

ne nous semblent pas répondre à la définition du fantastique : on procède par élimination, pour cerner davantage. Et dans les nouvelles que nous avons lues, certaines semblent relever de la science-fiction, d'autres du gothique, et d'autres d'une écriture que nous allons, dans un premier temps, qualifier de « merveilleux » avant d'en préciser, plus loin dans notre démonstration, les spécificités. Comment établir les frontières ? Une réponse humoristique est proposée par Charles Fort : « Il y a évidemment des limites très difficiles à définir entre l'animal et le végétal. Il n'en reste pas moins qu'il existe des végétaux et des animaux et que personne n'enverrait un bouquet d'hippopotames à sa fiancée¹¹. » Laissant de côté cette analogie amusante, est-ce que la rigueur de l'observation permet d'apporter des réponses ?

Pour notre travail, nous avons choisi d'écarter de ce que nous appelons « expression fantastique » un certain nombre de nouvelles. Deux ouvrages viennent en contexte préciser les définitions incomplètes, partielles, du dictionnaire, le *Dictionnaire des mots du merveilleux et du fantastique* de Gilbert Millet et Denis Labbé, dont les auteurs se gardent bien de proposer une définition du fantastique, et le glossaire de l'ouvrage consacré au fantastique de Michel Viegnes.

b) La science-fiction

Au Pérou, des auteurs comme Bradbury ou Asimov sont des références pour des auteurs tels que José B. Adolph ou Daniel Salvo ; ce dernier a d'ailleurs contribué à la réflexion critique en réalisant un panorama de la culture de cette écriture à l'échelle nationale¹².

Quand on sait la difficulté à cerner le fantastique, il semble tout aussi illusoire de pouvoir en quelques mots et sans être caricatural déterminer ce qu'est la science-fiction, dont les traits principaux sont certes, facilement repérables, mais qui n'en est pas pour autant plus aisée à définir.

La science-fiction vient de l'anglais *scientifiction*, puis *science fiction* aux États-Unis en 1929 chez Hugo Gernsback. Dans le dictionnaire *Le Grand Robert*, elle est présentée comme :

1. Genre narratif faisant intervenir des événements ou un univers imaginaires utilisant des données de la science ou de la technologie contemporaine en les extrapolant notamment par anticipation dans le temps ou en les modifiant.

¹¹ Charles Fort cité par Bergier, in STERNBERG, Jacques, GRALL, Alex, et BERGIER, Jacques (Ed.). *Les chefs d'œuvre du fantastique*. Paris : Planète, 1967, p. 12.

¹² José B. Adolph est un auteur particulier de notre corpus dans la mesure où il est d'origine allemande, mais a résidé au Pérou à partir de 1938 et obtenu la nationalité en 1974. Nous ferons donc une exception dans les critères de sélection des auteurs.

2. Ce que l'on considère comme impossible scientifiquement.

Nous constatons que la deuxième définition est trop peu précise pour être retenue dans le champ littéraire : des phénomènes scientifiquement impossibles sont aussi la matière de certains textes fantastiques, à commencer par le classique de Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille*. La prise en compte du fantastique, même dans son sens large, nous conduit néanmoins à écarter certaines nouvelles du corpus, qui relèvent de la science-fiction dans la première acception ; il en va ainsi du texte de José Güich, dans l'anthologie de Gabriel Rimachi et Carlos Sotomayor, intitulée « Los pilotos del templo de piedra », dans lequel nous lisons :

*Exploramos una galería con cientos de espejos. Cada uno muestra algún evento, algún suceso insignificante o trivial, alguna muestra de esa azarosa sucesión de accidentes que se denomina historia*¹³ [...].

Par l'emploi de mots comme « máquina », « templo », « misión » et « aviones », « hecatombe planetaria », qui associés les uns aux autres, donnent au texte une tonalité futuriste, nous pouvons parler, à propos de ce texte, de science-fiction. De même, l'ensemble du recueil *Control terrestre* de ce même auteur ne nous semble pas relever de l'expression fantastique.

Une autre nouvelle du recueil de Rimachi, « Tú, que entraste conmigo » d'Enrique Prochazka, semble clairement se rattacher au domaine de la science-fiction, par la simple mention « Pronunciaría la palabra, y llevaría a Bea a Ucronia » ou « La galaxia giraba devorándose a sí misma en un remolino cósmico »¹⁴.

Néanmoins, on a peut-être tendance, de manière un peu rapide, à limiter la science au domaine scientifique des sciences « dures », suggérant blouses blanches, expériences et molécules tenues secrètes ; mais les êtres humains, les psychés et les guerres ne tenant pas dans des tubes à essai, on oublie parfois qu'il existe aussi les sciences humaines. Dans cette mesure, parler de « science-fiction », si l'on se rappelle que l'histoire, la géographie, la psychologie, les sciences du langage sont aussi des sciences, nous emmène sur le terrain de l'uchronie dans le premier cas, de l'utopie dans le deuxième, et de la littérature pour les deux autres, ce qui prouve que la « science-fiction » n'est pas nécessairement un oxymore.

Dans la nouvelle « El axioma del supremo » d'Augusto Tamayo San Román¹⁵, le texte commence par une épigraphe qui cite *La invención de Morel* d'Adolfo Bioy Casares. Dans un

¹³ « Nous explorons une galerie composée de centaines de miroirs. Chacun d'entre eux montre un événement, un phénomène insignifiant ou trivial, un échantillon de cette hasardeuse succession d'accidents que l'on nomme histoire [...]. » José Güich, « Los pilotos del templo de piedra », in *17 fantásticos... I*, p. 67.

¹⁴ « Je prononcerais le mot, et j'emmènerais Bea à Ucronia » (p. 39), « La galaxie tournait en se dévorant elle-même dans un tourbillon cosmique » (p. 31). Enrique Prochazka, « Tú, que entraste conmigo », *ibid.*

¹⁵ Augusto Tamayo San Román, « El axioma del supremo » in GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento*

contexte médical, se pose la question de la science, des neurosciences et de leur influence sur l'être humain : les sentiments sont-ils de nature chimique ? Peuvent-ils être contrôlés ? On sent des échos lointains de *Frankenstein*, dans le pouvoir de contrôle non pas de la vie, mais de la psychologie, ainsi que l'influence, dans le détail des descriptions, de la formation cinématographique de l'auteur. La nouvelle est-elle pour autant d'expression fantastique ? À première vue, à travers la thématique générale, il semble que non, mais le malaise créé par le personnage féminin aux prises avec des émotions contradictoires peut laisser penser à une métaphore, qui se matérialise dans les injections médicamenteuses, des troubles du comportement ; or l'expression fantastique a souvent recours à cette technique consistant à concrétiser une métaphore. De plus, les troubles neurologiques, liés au fonctionnement du cerveau, sont en lien étroit avec les troubles de la perception, en ce sens qu'ils font parfois voir ce qui n'existe pas. Nous aurons l'occasion de développer ce point en troisième partie. Alors, seule une étude détaillée du texte peut permettre de le déterminer. En tout état de cause, la frontière entre fantastique et science-fiction est parfois ténue, et un ouvrage tel que celui de Mary Shelley serait pour nous le texte classique recensé dans le domaine de la science-fiction à l'aspect le plus fantastique.

Ainsi, certains auteurs jouent de cette proximité, comme « La bailarina de La Perla » de José Güich, nouvelle qui commence dans un univers fantastique et évolue peu à peu vers celui de la science-fiction. La tonalité fantastique se retrouve dans la description d'une étrange bâtisse aux habitants non moins étranges, univers que découvre et explore le personnage principal. Le glissement vers la science-fiction s'opère autour d'un détail, un bloc situé à proximité de la demeure, et qui permet de voyager dans le temps, comme le montrent « [e]ra como si cuerpo y mente estuvieran preparándose para un acontecimiento inexorable » ou « [l]as dudas ya no existían : balbuceó las experiencias contenidas en alguna oculta parcela del tiempo ». La nouvelle donne l'impression que l'univers d'apparence fantastique révèle dans les espaces cachés une porte qui mène à la science-fiction : « Solo vieron una tierra infestada de mala hierba e insectos, y que a duras penas alimentaba a unos algarrobos esqueléticos, quienes parecían pedir clemencia ante la confusión de los viajeros¹⁶ [...] ». »

peruano 1980-1989. Lima : Copé, 1997.

¹⁶ « C'était comme si corps et esprit se préparaient à un événement inexorable [...] » (p. 108), « Les doutes n'existaient plus : elle balbutia les expériences contenues dans une parcelle occulte du temps [...] » (p. 110), « Ils ne virent qu'une terre infestée de mauvaises herbes et d'insectes, et qui alimentait péniblement quelques caroubiers squelettiques semblant, face à la confusion des voyageurs, demander leur clémence [...] » (p. 113). « La bailarina de La Perla » in GÜICH RODRÍGUEZ, José. *El mascarón de proa*. Lima : Mesa redonda, 2006.

c) Le gothique

C'est là une autre forme d'écriture qui devient souvent aujourd'hui caricaturale, au point que le dictionnaire en mentionne un aspect de mode de société. Et l'approche en devient d'autant plus complexe quand on l'observe sur le continent latinoaméricain, car, comme le précise José María Martínez, « no se ha hecho ningún estudio sistemático sobre la forma y llegada del género gótico a América latina¹⁷ », d'où la difficulté de trouver des études à ce propos, et sur le Pérou, notre objet d'étude.

Le gothique, dans sa définition, n'apparaît dans sa dimension littéraire qu'à la fin de l'article du dictionnaire *Le Grand Robert* : « type de récit, à la mode en Angleterre à partir de 1760, puis dans l'Europe romantique, à thèmes *mystérieux* et *terrifiants* (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Lewis). » On reconnaît dans cette définition la référence à des classiques comme *Le château d'Otrante* (1764) de Walpole, *Les mystères d'Udolphe* (1794) d'Ann Radcliffe ou *Le moine* (1796) de Matthew Gregory Lewis.

C'est donc une approche se prétendant thématique qui est privilégiée pour définir le gothique, même si finalement, le « mystère » n'est pas un thème, mais plutôt une modalité d'écriture, et que « terrifiant » par son aspect de participe présent renvoie davantage à l'effet sur le lecteur qu'au *thème* de la peur. En tout cas, l'impression d'étrangeté et le sentiment de peur sont considérés comme des caractéristiques de cette écriture. Or, il nous semble que c'est aussi le cas du fantastique, d'où, peut-être la confusion fréquente entre les deux écritures. Quand Miriam López Santos¹⁸ ébauche les traits distinctifs du gothique, elle soutient que le gothique est marqué par un profond sentiment d'archaïsme, et non de quotidien ; il ne présente pas de référence spatiale ni temporelle précise. L'essence du gothique réside dans la peur et l'élément fantastique, s'il intervient, est un accessoire dans le cadre de la logique narrative. À nouveau, nous constatons que le fantastique s'apparente à un parasite qui aide à la progression narrative.

Parmi les auteurs de notre corpus les plus anciens, il semble que « Los ojos de Lina », nouvelle de Clemente Palma, bien que souvent classée parmi les nouvelles *fantásticas* péruviennes en raison d'un incipit et d'une *cauda* à l'effet de réel digne d'une nouvelle de Maupassant et d'une symbolique qu'il conviendra de développer, s'inscrive plus volontiers et

¹⁷ « [A]ucune étude systématique n'a été réalisée sur la forme et l'arrivée du genre gothique en Amérique latine ». MARTÍNEZ, José María (Ed.). *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid : Cátedra, 2011. Letras Hispánicas, p. 52.

¹⁸ LÓPEZ SANTOS, Miriam. *El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?* [en ligne]. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. [Consulté le 21/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html.

plus pleinement dans le gothique, par la cruauté de l'acte du personnage qui provoque l'effroi de son fiancé : « Levanté la cabeza horrorizado y vi a Lina que me miraba fijamente con unos ojos negros, vidriosos e inmóviles¹⁹ [...] ». »

Dans notre corpus moderne, le gothique se manifeste de deux manières : soit à travers un bond dans le passé comme dans *El viaje que nunca termina* de Carlos Calderón Fajardo, longue nouvelle ou court roman qui rénove l'image du vampire en la mêlant au bateau fantôme et aux croyances de la population dans une perspective que l'on pourrait qualifier de métagothique, soit à travers une image lugubre de la ville où se trouvent des êtres dignes des plus cruels vampires comme dans « Criaturas de la sombra » de Carlos Rengifo²⁰.

d) Le merveilleux

Le merveilleux, étymologiquement, renvoie au caractère propre de la merveille, ce qui suscite l'étonnement. Le merveilleux n'est ni étrange, ni insolite : il crée un nouvel univers qui obéit à des règles différentes de celles de notre quotidien. Mais si l'on a tendance à imaginer d'emblée le merveilleux des contes de fées, il existe aussi un merveilleux noir comme le rappelle Michel Viegnes²¹. Ainsi, cette distance permet de tirer des enseignements, comme dans les fables ou plus généralement les apologues. Les faits ne sont pas inquiétants, puisqu'ils ne peuvent se réaliser. Cette affirmation est toutefois discutable, quand on sait l'influence métaphorique des contes sur les enfants après les travaux de Bruno Bettelheim dans la *Psychoanalyse des contes de fées* : les monstres ont une fonction cathartique. En revanche, beaucoup de critiques ont tendance à oublier que les contes de fées ne finissent pas toujours bien – on en veut pour preuve le *Petit chaperon rouge* de Perrault, avant sa reprise par les frères Grimm, dont la fin est plutôt tragique puisqu'aucun chasseur ne vient sauver l'enfant – et enjolivent cette image du merveilleux. De plus, second écueil simplificateur, on a tendance à restreindre le merveilleux aux contes pour enfants ; or, on sait que les textes de Lewis Carroll, en tant qu'œuvres littéraires, proposent plusieurs niveaux de lecture, et qu'*Alice au Pays des Merveilles* peut être interprété comme une vision cauchemardesque du conte de fées.

Observons la nouvelle « El pájaro dorado » de Carlota Carvalho de Núñez. Il s'agit d'un conte cruel, sans aucun parti pris de réalisme. L'emploi de l'hyperbole (« en busca del

¹⁹ « Je levai la tête, horrifié, et vis Lina qui me regardait fixement avec des yeux noirs, vitreux et immobiles [...] ». « Los ojos de Lina » in PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 224.

²⁰ Carlos Rengifo, « Criaturas de la sombra » in *17 fantásticos... I*.

²¹ VIEGNES, Michel. *Le fantastique*. Paris : Flammarion, 2006, p. 219.

pájaro dorado, que es el más hermoso de todos »), la métamorphose (« ¿No se había convertido su esposo en ese pájaro dorado? »), le rituel (« Pero recuerda que esto sólo ocurrirá durante la luna llena²² »), la mention même de l'adjectif merveilleux en sont des preuves. L'action, elle, qui est finalement le vol de l'identité du personnage, se rapproche plutôt du fantastique, comme le montrera bien plus tard la Salvadorienne Claudia Hernández²³ ; c'est pourquoi, dans notre nouvelle, si effet fantastique il y a, il apparaît en tout cas dans un cadre de merveilleux.

Observons maintenant la nouvelle de Nilo Espinoza Haro, « Una lanza azul » : si effectivement l'univers onirique et l'image de la nouvelle en train de se construire rappellent des textes fantastiques, c'est surtout l'imaginaire autour d'un objet, la lance bleue, qui se développe, et cette apparition dans une maison perdue au milieu des eucalyptus, d'un homme (« hombre de la barba hasta el ombligo y la cabellera hasta el suelo²⁴ ») qui rencontre le personnage féminin de Clara, nous rappelle trop *Barbe bleue* pour que le sentiment de fantastique ne le dépasse.

En suivant Irène Bessière et Sartre, on reconnaîtra que le récit merveilleux est non-thétique, qu'il nous coupe de toute actualité à travers l'expression liminaire « Il était une fois » et crée un univers indépendant autonome et reconnu comme tel. Il est en cela différent du récit fantastique qui pose comme existant ce qu'il représente, même si cet existant entre en contradiction avec le possible. Mais bien qu'aucune des nouvelles de notre corpus ne commence par « Érase una vez », il n'en reste pas moins que certaines présentent des aspects de merveilleux comme nous venons de le voir à travers ces deux exemples.

e) Conte, nouvelle, récit / cuento breve, novela corta, relato

Nous avons précédemment employé l'expression « conte de fées » ; on n'a pas pour habitude de parler de « nouvelle de fées », ni de « récit de fées », alors qu'il semble naturel de parler de conte, nouvelle ou récit fantastique. Ces trois termes, en français comme en espagnol, semblent déterminer la nature des textes que nous lisons : que peut-on en déduire pour le fantastique qui semble s'associer indifféremment à chacun d'entre eux ? Le passage d'une langue à l'autre pose ainsi des problèmes d'ordre conceptuel :

²² « [À] la recherche de l'oiseau doré, qui est le plus beau de tous » (p. 363), « Son mari n'était-il pas devenu cet oiseau doré ? » (p. 364), « Mais rappelle-toi que ceci n'arrivera qu'au moment de la pleine lune » (p. 364). Carlota Carvalho de Núñez, « El pájaro dorado » in *La estirpe*....

²³ « Un demonio de segunda mano » in HERNÁNDEZ, Claudia. *De fronteras*. Guatemala : Piedra Santa, 2007, p. 87-93.

²⁴ « [U]n hombre dont la barbe descendait jusqu'au nombril et les cheveux jusqu'au sol ». Nilo Espinoza Haro, « Una lanza azul » in *La estirpe*..., p. 638.

*La nouvelle francesa, término habitualmente traducido al castellano por novela corta, está mejor definida y tiene más consistencia que esta última como género o forma literaria, y se utiliza con frecuencia para designar obras que nosotros incluiríamos más bien en la categoría de cuento [...]. No hay correspondencia término a término entre roman-nouvelle-conte y novela-novela corta-cuento : no se reparten de igual manera, con idéntica extensión, el campo común de los relatos o narraciones, ni existe la misma nitidez de fronteras en una y otra división*²⁵ [...].

Et c'est Cortázar, dans « Del cuento breve y sus alrededores », qui prend la suite d'Horacio Quiroga dans la théorie du « cuento » et insiste sur l'idée spécifique de « cuento » en espagnol, dans son rapport aux équivalents français et anglais :

*[U]na máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios ; precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman nouvelle y los anglosajones long short story se basa en esa implacable carrera contra reloj que es un cuento plenamente logrado*²⁶ [...].

Harry Belevan, dans son épilogue à *Cuentos de bolsillo*, propose une définition intéressante non fondée sur la longueur du texte, mais plutôt sur les théories structuralistes dans lesquelles on retrouve des échos de Propp dans sa *Morphologie du conte* :

*[T]odo cuento digno de llamarse tal debe cumplir escrupulosamente con las elementales, y no por eso menos rigurosas, exigencias del relato ficticio : tener una trama o argumento ; contar con un personaje o protagonista ; plantear una tensión o conflicto ; y alcanzar un desenlace o resolución*²⁷ [...].

Et il emploie une analogie pour préciser sa définition, qui donne d'ailleurs son titre à l'épilogue : « [A]cometer un cuento (crearlo escribiéndolo y recrearlo leyéndolo), es como saber calcular la buena altura para lanzarse en paracaídas²⁸ [...]. »

Pour différencier de manière plus systématique la nouvelle du conte, on peut penser avec André Jolles que la nouvelle, qui vient de l'italien²⁹ et qui met en scène, à l'origine, des

²⁵ « La *nouvelle* française, terme d'ordinaire traduit en espagnol par "novela corta", est mieux définie et a plus de consistance que cette dernière comme genre ou forme littéraire, et est fréquemment utilisée pour désigner des œuvres que, pour notre part, nous inclurions plutôt dans la catégorie du "cuento" [...]. Il n'y a pas de correspondance terme à terme entre roman-nouvelle-conte et novela-novela corta-cuento : ils ne se répartissent pas de la même manière, avec la même extension, le champ commun des récits ou narrations, et les frontières ne sont pas aussi nettes dans l'une et l'autre des divisions. » Introduction du traducteur Juan Aranzadi à VAX, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid : Taurus, 1980, p. 29.

²⁶ « [U]ne machine infaillible destinée à accomplir sa mission narrative avec la plus grande économie de moyens ; précisément, la différence entre le "cuento" et ce que les Français appellent *nouvelle* et les Anglo-Saxons *long short story* est fondée sur cette implacable course contre la montre qu'est un « cuento » pleinement abouti [...]. » CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores. Último round*. México : Siglo XXI, 1969, p. 60.

²⁷ « [T]out *cuento* digne de s'appeler ainsi doit remplir scrupuleusement les exigences élémentaires, pas moins rigoureuses pour autant, du récit de fiction : avoir une trame ou un argument ; comprendre un personnage ou protagoniste ; instaurer une tension ou un conflit ; et atteindre un dénouement ou une résolution [...]. » BELEVAN, Harry. *Cuentos de bolsillo*. Lima : Editorial Universitaria, 2007. Serie Ficciones, p. 110.

²⁸ « [C]ommettre un « cuento » (le créer en l'écrivant et le recréer en le lisant), revient à savoir calculer la bonne hauteur pour se lancer en parachute [...]. » *Ibid.*, p. 110.

personnages du quotidien, non nobles, est une forme savante du conte, qui, lui, est une « forme simple » caractérisée par un enracinement dans la langue orale. Nous parlerons donc de nouvelles ou de récits fantastiques pour notre corpus, mais pas de contes fantastiques.

Dans notre corpus, qu'est-ce qu'une nouvelle, du micro-récit de Loayza au long texte de Carlos Calderón Fajardo ou au court roman *Gris* de Carlos Herrera ? Ces textes posent le problème des limites poreuses entre roman et longue nouvelle, comme d'autres œuvres fantastiques, tel *Le tour d'écrou* de Henry James³⁰. La nouvelle possède sa poétique et sa narratologie propres, et sa structure semble correspondre au fantastique, dans la mesure où l'effet fantastique est rapide, radical, irrémédiable. Les personnages sont des ébauches, des êtres stylisés dont seuls les traits caricaturaux surgissent dans le texte. Même dans *La piedra en el agua* de Harry Belevan, qui est un roman de cent soixante-dix pages, le fantastique se concentre sur quelques passages du texte. Néanmoins, nous avons intégré à notre corpus des romans fantastiques qui constituent de riches exceptions à la tendance actuelle qui consiste à rédiger des textes courts. *El viaje que nunca termina* de Carlos Calderón Fajardo est le récit d'un voyage, composé de péripéties, certes, mais qui parfois se résument à un court paragraphe, alors que les analepses donnent à lire des pauses descriptives où se glissent ponctuellement des éléments fantastiques sans que le texte soit, comme on l'a souligné, pleinement fantastique. Il semblerait finalement que la combinaison expression fantastique / texte court ne soit pas fortuite : « [L]a relación entre brevedad y literatura fantástica no resulta aleatoria, sino que se trata de una relación que busca ahondar en la exploración del estilo : precisión formal y densidad en la significación³¹ ».

Et Harry Belevan, à travers une amusante analogie, insiste sur l'importance du choix des mots :

²⁹ « À partir du XIV^e siècle on voit apparaître en Europe une forme de récit court qu'on appelle habituellement Nouvelle et qui est une Forme savante. Il semble qu'elle soit partie de Toscane, et, de toute façon, la manière dont elle se présente pour la première fois chez Boccace a déterminé toute l'histoire de la nouvelle. » JOLLES, André. *Formes simples*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 180. Par la Toscane, l'auteur entend sans doute le *Novellino* dont les *Cuentos de la Toscana* seront les héritiers.

³⁰ Voir à ce sujet la théorie de Jean Fabre : « La mirabilisation a plus de prise sur un texte étiré en longueur, soumis au rythme romanesque d'alternance entre tensions et relâchements, offrant ainsi des creux dans lesquels peuvent plus facilement se glisser des éléments centrifuges. » FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : Librairie José Corti, 1992, p. 213. L'écriture fantastique, pour l'auteur, obéit à une double tension, l'une vers des éléments centrifuges ou mirabilisants, l'autre vers des éléments centripètes ou fantastiques, et la longueur du texte joue un rôle déterminant dans ce contexte.

³¹ « [L]a relation entre brièveté et littérature fantastique n'est pas aléatoire ; il s'agit d'une relation qui cherche à approfondir l'exploration du style : précision formelle et densité dans la signification. » ELGUERA OLÓRTEGUI, Christian Alexander. Acercándonos a lo lejano : La formación del microrrelato peruano (desde el aforismo hasta la experimentación de los 50s). *El Cuento en red : Estudios sobre la ficción breve* [en ligne], 2010, n° 21. [Consulté le 20/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264113>, p. 73.

[C]ada palabra tiene un alto costo para la oficina de telégrafos, habrá de esforzarse para que todas sus frases expresen hasta lo inexpressable [...] redactando las palabras con cuentagotas en vez de lapicero³² [...].

La logorrhée est donc inutile, voire néfaste dans l'écriture fantastique. C'est sans doute ce qui explique le foisonnement de recueils, et surtout d'anthologies du fantastique. Baudelaire, lorsqu'il traduit les *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, propose déjà une définition technique de la nouvelle, développant son effet d'unité d'impression, l'importance de la construction et du rythme, le lecteur sous la coupe de l'auteur le temps de la lecture. Nous aurons plus loin l'occasion de préciser la rigueur de la construction de certaines nouvelles qui créent un effet fantastique.

Pour compléter le panorama formel des textes de notre corpus, on soulignera la culture actuelle du micro-récit avec, entre autres nombreux exemples, José Donayre à travers *Ars brevis* (2008), Ricardo Sumalavia dans son *Enciclopedia mínima* (2004) et Fernando Iwasaki dans *Ajuar funerario* (2004). Cette forme de texte, dans l'univers du fantastique, n'est pas nouvelle : nous pensons par exemple à l'anthologie de Borges et Bioy *Cuentos breves y extraordinarios*, moins connue que l'anthologie de la littérature fantastique composée avec Silvina Ocampo, mais qui est une source d'inspiration pour les créateurs : « Lo esencial está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas ; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal³³. » Nous pensons qu'il y a là une forme de provocation, mais peut-être au-delà une volonté de toucher à l'essentiel de l'effet de fantastique, puisque ces textes sont courts. Sans tomber dans la caricature du dinosaure de Monterroso, l'effet de fantastique peut se trouver concentré dans un très court texte. Il reste à en déterminer la valeur littéraire, qui réside souvent non dans le texte lui-même, mais dans le réseau de sens créé par les micro-récits entre eux.

Nous arrivons à nos premières conclusions sur les marges du fantastique. D'abord, il n'y a pas, et l'on pouvait s'y attendre, de définition monolithique du fantastique, mais surtout, il y a en plus des inter-définitions. Nous voulons signifier par là qu'un auteur comme Jean Fabre, par exemple, définit le fantastique comme le fonctionnement d'un miroir de sorcière aux rayons convergents ou divergents, aux confins de deux écritures :

³² « [C]haque mot a un coût élevé pour le bureau des télégraphes, il faudra s'attacher à ce que chacune de ses phrases expriment même l'inexprimable [...] en écrivant les mots avec un compte-gouttes au lieu d'un cayon ». BELEVAN, Harry. *Fuegos artificiales*. Lima : El Virrey, 1986, p. 148.

³³ « L'essentiel réside, nous osons le penser, dans ces écrits ; le reste n'est qu'épisode illustratif, analyse psychologique, ornement verbal heureux ou inopportun. » Introduction à BORGES, Jorge Luis et BIOY CASARES, Adolfo. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires : Losada, 1973.

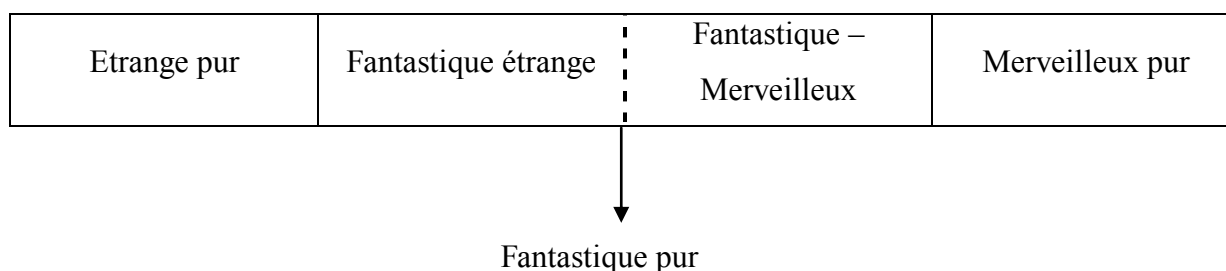
*Tout texte du Surnaturel [...] peut se représenter par un miroir de ce type. Entre le récit de Merveilleux absolu dans lequel les rayons centripètes sont inexistants et le texte purement fantastique, sans vecteur centrifuge, la quasi-totalité de la littérature dite « fantastique » présente une étonnante variété de combinaisons ; chacune est marquée par la lutte intestine opposant les deux formes de Surnaturel, par l'intermédiaire de médiations structurales dont l'inventaire exhaustif reste à faire, malgré les efforts et les réussites de la critique*³⁴ [...].

Ainsi, malgré la tentative de relever des traits distinctifs, on trouve finalement beaucoup de points communs entre le fantastique et les domaines présentés. On aurait pu en faire de même avec le policier, l'utopie, la *fantasy*, s'ils avaient été représentés en nombre dans notre corpus.

2. Les définitions au corpus euro-centré et chronologiquement daté

a) Autour du malmené Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov est un critique diffusé assez vite au Pérou car Belevan l'analyse dans son ouvrage publié en 1976. Nous remarquerons que son ouvrage fondateur *Introduction à la littérature fantastique* de 1970 est souvent mis en avant au début des articles portant sur le fantastique, comme un passage obligé, pour mieux être critiqué et très vite remis en question, de manière parfois caricaturale et exagérée, en tout cas souvent rapide. Si on interroge son ouvrage, qui fait partie du canon de la théorie sur le fantastique à l'échelle internationale, et malgré les commodes reproches que l'on peut lui faire, il demeure une référence pour aborder l'écriture fantastique dans une première approche, schématisée dans le tableau suivant :



Les contradictions que nous trouvons dans son travail reposent sur un double problème : d'abord, celui de la tripartition merveilleux / fantastique / étrange, et ensuite, celui du cœur de sa définition du fantastique, qui consiste en un choix nécessaire entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle.

³⁴ FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : Librairie José Corti, 1992, p. 82-83.

Prenons l'exemple d'une nouvelle que nous considérons de « fantastique pur », comme « Demetrio » de Julio Ramón Ribeyro. Dans ce texte, le nœud fantastique, la situation problématique est posée dès le premier paragraphe : la visite au narrateur de son ami Demetrio, qui a été annoncée par anticipation dans le journal intime de celui-ci huit ans auparavant, alors que Demetrio est mort à la date où le narrateur nous propose son récit. Les explications envisagées par le narrateur-personnage sont présentées de la manière suivante : « [O] era una broma de los periodistas, que habían cotejado mal las fechas de su diario inédito o se trataba más bien del principio de un interesante enigma. » La justification de l'angoisse du narrateur vient du fait que d'autres éléments notés dans le journal ont été avérés (« Pensé que podría tratarse de una simple coincidencia o de un caso de adivinación no ajeno a los artistas »). La contradiction insoluble selon la raison est présentée comme un dilemme logique : « Es evidente que Demetrio murió el 2 de enero de 1945, pero también es cierto que en 1948 asistió al entierro de Ernesto Panclós. » La tentative d'explication rationnelle se prolonge dans la nouvelle par une vérification scientifique suite à l'exhumation du corps : « [R]eflexioné, no sin temor de estar hollando un terreno prohibido, sobre estos singulares fenómenos. » Comme c'est le cas dans le fantastique classique, l'entourage du narrateur ne fait pas le choix entre l'une ou l'autre des explications, ou du moins, il en choisit une troisième : « [D]ijeron que alguno de los dos – el difunto o yo – debía estar loco³⁵. » Mais la fin de la nouvelle, et c'est là la différence avec beaucoup de nouvelles classiques, est une réflexion qui porte sur la non concordance entre le temps subjectif et le temps « solaire », deux temporalités qui peuvent être incompatibles et créent le cœur du problème ; pour remporter l'assentiment du lecteur, Ribeyro fait appel à l'expérience de cette temporalité subjective. Néanmoins, et c'est souvent là un recours possible du fantastique, la nouvelle s'arrête au moment de l'arrivée de Demetrio. Mais au-delà de cette pirouette, le texte pose aussi une réflexion intéressante sur la confusion auteur / narrateur racontant / narrateur agissant / narrateur constatant / personnage par le biais du journal intime. On sait d'ailleurs l'importance du journal intime pour Julio Ramón Ribeyro, et nous comprenons à la fin du texte que le narrateur est en train de rédiger son propre journal. C'est celui de Demetrio, cet objet qui retrace la mémoire et la prolonge, qui est le noyau dur de cette très courte nouvelle.

³⁵ « [O]u bien il s'agissait d'une blague des journalistes, qui avaient mal compilé les dates de son journal inédit, ou bien il s'agissait plutôt du début d'une énigme intéressante » (p. 523), « Je pensai qu'il pouvait s'agir d'une simple coïncidence ou d'un cas de divination dont les artistes sont coutumiers » (p. 524), « Il est évident que Demetrio est mort le 2 janvier 1945, mais il est également vrai qu'en 1948 il a assisté à l'enterrement d'Ernesto Panclós » (p. 525), « [J]'ai réfléchi, non sans la crainte de fouler un terrain interdit, sur ces phénomènes singuliers » (p. 524), « [I]ls dirent que l'un de nous – le défunt ou moi – devait être fou » (p. 524). Julio Ramón Ribeyro, « Demetrio » in *La estirpe*....

En tout état de cause, il n'y a pas de sentiment de merveilleux dans cette nouvelle, et le choix de l'étrange comme solution au problème peut laisser perplexe : trop de coïncidences sont réunies. C'est pourquoi la tripartition de Todorov ne semble pas fonctionner, même quand – et ce n'est pas toujours le cas dans nos nouvelles – plusieurs explications sont envisagées par le personnage principal.

D'ailleurs, si nous pensons à cette séparation merveilleux / fantastique / étrange, nous serons d'accord avec Jean Bellemin-Noël³⁶ sur l'idée que l'étrange n'est pas un genre et qu'il ne peut être mis sur le même plan que le fantastique et le merveilleux (même si, selon nous, le fantastique, en tant que « genre », est à discuter). Mais suite à ce constat, Jean Bellemin-Noël oppose à cette tripartition une autre, non moins cloisonnée, qui est la « nouvelle fantastique », le « conte merveilleux » et le « récit de science-fiction », sans problématiser les rapports entre ces catégories ni expliquer les couples formés qui reposent le problème nouvelle/conte/récit. Nous croyons qu'un conte peut être fantastique, et qu'un récit de science-fiction peut avoir des caractéristiques fantastiques.

Un dernier élément au cœur de l'analyse de Todorov est le sentiment d'hésitation, d'incertitude. Utile en effet pour rechercher l'essence du fantastique, mais condition ni nécessaire, ni suffisante, cette caractéristique ne nous semble pas assez développée ni élaborée, et l'auteur préfère ensuite insister sur les effets, causes, et motifs et thèmes du fantastique du corpus étudié, ce qui conduit à une restriction, une catégorisation et donc, une vision partielle du fantastique. Plus encore, José B. Adolph se moque de l'hésitation en épigraphe de « La casa », à propos du thème qu'il a choisi de développer : « hoy no sorprenderá a nadie [este tema], lo que contribuye a tornarlo más angustiante que nunca para mí³⁷. » C'est justement la banalisation du sujet qui le rend fantastique. Il y a, certes, une forme d'humour dans la vision proposée par l'auteur, ce qui prouve une distance face à ce sentiment d'hésitation. Ces données nous conduisent à tirer une conclusion encore en ébauche à ce stade de la réflexion : beaucoup de personnages de nos nouvelles ne doutent pas, ou du moins, il semble tantôt exister un sentiment d'hésitation (le verbe « *dudar entre* » en espagnol, suppose un choix entre plusieurs propositions, souvent deux) qui s'apparenterait au fantastique classique à travers l'aspect binaire de l'ambiguïté ou de l'ambivalence, tantôt un sentiment de doute (verbe « *vacilar* »), pour lequel il n'y a pas deux, mais un nombre indéfini de possibles.

³⁶ BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. 1971/05, n° 2, p. 107.

³⁷ « [A]ujourd'hui, [ce thème] ne surprendra plus personne, ce qui contribue, pour moi, à le rendre plus angoissant que jamais. » José B. Adolph, « La casa » in *La estirpe...*, p. 585.

Ce dernier est bien plus souvent employé dans les textes récents car il est plus angoissant encore.

En revanche, si Todorov annonce la mort du fantastique avec l'arrivée de la psychanalyse, il envisage, quand il parle de Sartre et de Kafka, la possibilité d'un nouveau genre fantastique, appelé le fantastique généralisé³⁸. Certes, on peut ne pas être d'accord avec l'idée que le fantastique a disparu, mais il est un peu rapide, dans certains travaux, de stigmatiser l'auteur sur ce point sans nuancer sa perspective. Celui qui l'anéantit véritablement, c'est Jean Bellemin-Noël : « quant à la mort du fantastique, elle est plutôt le signe d'une dilution dans la problématique générale de l'écriture après les révolutions opérées par Proust, Joyce et le surréalisme³⁹ [...] ». Avancer l'idée de cette dilution, c'est renoncer à la spécificité de l'écriture fantastique sous prétexte que ce dernier est perçu comme un genre littéraire : nous nous attacherons à montrer que pour nous, ce n'est pas le cas.

Un élément de justification des analyses incomplètes ou du moins « non-universalisables » de Todorov est que ses théories sont le fruit d'un raisonnement fondé sur un corpus allemand, anglais et français de textes du XIX^e siècle. Or, il nous semble que le fantastique chez les auteurs péruviens que nous étudions ne se laisse pas enfermer dans un genre ; mais est-ce à dire qu'il s'est dilué ?

b) Le critère de l'explication

Dans la continuité de l'idée de Todorov, si l'hésitation n'est pas au plus juste ce qui caractérise le fantastique, on peut penser que c'est l'explication, si l'on en étudie les diverses modalités et que l'on en considère une plus grande variété, qui permet d'analyser l'effet fantastique. Dans son ouvrage⁴⁰, Pierre-Georges Castex s'intéresse à la genèse du fantastique et propose trois types d'explication : l'explication objective, l'explication subjective et l'absence d'explication. Cette conception semble correspondre davantage au texte « Demetrio » que nous venons d'étudier. Jacques Finné précise ainsi : « Le récit fantastique est donc un récit de mystères logiques qui se dissolvent par une explication⁴¹. » Dans les textes classiques, cette explication est quasi-finale, unique, surnaturelle, explicite et

³⁸ « L'homme "normal" est précisément l'être fantastique ; le fantastique devient la règle, non l'exception. [...] Il en résulte que le lecteur, s'il s'identifie au personnage, s'exclut lui-même du réel. [...] Avec Kafka, nous sommes donc confrontés à un fantastique généralisé : le monde entier du livre et le lecteur lui-même y sont inclus. » TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 182.

³⁹ BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. 1971/05, n° 2, p. 118.

⁴⁰ CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti, 1951.

⁴¹ FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 36.

représentée logiquement : la réflexion du théoricien s'articule autour de ces quatre aspects, aboutissant à une typologie des explications rationnelles et surnaturelles, et souligne ce point important que dans le fantastique contemporain, l'explication surnaturelle a tendance à glisser vers le début du récit, ce qui transforme la structure générale du récit et efface le réalisme. Mais alors, comment étudier un texte dans lequel le personnage ne cherche pas d'explication ? Est-ce que le fait de remettre à la charge du lecteur le soin de fournir les explications selon son propre code de vraisemblance et de vérité suffit ? Comment concilier l'absence de besoin d'explication d'un personnage qui rencontre un fantôme et en même temps l'incompréhension du contexte sociopolitique dans lequel il se trouve dans un texte comme « El pasajero de al lado » de Santiago Roncagliolo ? Et alors, quelles « énigmes » est censé résoudre le lecteur ?

Il nous semble que c'est moins l'explication, c'est-à-dire la justification du processus, que la transformation elle-même qui est importante et pertinente dans les textes fantastiques au XX^e siècle. Cette idée est confirmée par Italo Calvino :

Je laisse aux critiques la tâche de placer mes romans et mes récits dans une classification du fantastique. Ce qui est au centre de la narration pour moi n'est pas l'explication d'un fait étrange, mais l'ordre que ce fait développe en soi et autour de soi : le dessin, la symétrie, le réseau d'images qui se déposent autour de lui, comme dans la formation d'un cristal ⁴² [...].

Ainsi, se centrer sur l'explication comme fondement de l'essence du fantastique n'est pas, à notre sens, complètement valable.

c) Les dérives chronologistes

L'avantage majeur d'une perspective chronologique est qu'elle permet de retracer l'histoire littéraire du fantastique et les croisements des divers courants qui ont mené à sa naissance. C'est ainsi que, lorsqu'au XVIII^e siècle se développent le conte de fées et le roman réaliste, Irène Bessière voit dans la convergence de ces deux modes d'écriture, de ces deux types de narration, l'éclosion du fantastique⁴³.

Mais – malheureusement pour la compréhension de nos auteurs – les théories françaises qui analysent un corpus plus vaste que les romans européens du XIX^e siècle proposent souvent, après leur revue de littérature, une vision chronologique de l'évolution du fantastique en ouvrant les frontières. La démarche n'a en soi rien de discutable, puisque c'est

⁴² CALVINO, Italo. *La machine littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 61-62.

⁴³ « Historiquement, il n'est pas indifférent que le XVIII^e siècle ait vu l'épanouissement du conte de fées et celui du roman réaliste : le récit fantastique n'est pas issu directement du premier, mais de la contamination des méthodes de composition des deux types de narration. » BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974, p. 37.

une manière organisée de procéder ; mais pour notre champ d'étude, elle est parfois incomplète. En effet, des théories comme celle d'Irène Bessière ou de Remo Ceserani, ou dans une certaine mesure Christine Brooke-Rose⁴⁴, ne traitent l'Amérique latine qu'en dernière partie, comme s'il n'y avait pas de tradition de cette écriture auparavant sur le continent. C'est, nous semble-t-il, prendre la question à l'envers que de se concentrer exclusivement sur l'exotisme du fantastique d'Amérique latine au XX^e siècle. On pourrait objecter que des textes latino-américains écrits plus tôt ne se sont pas faits connaître et relèvent plus de l'imitation de textes européens ou de l'influence nord-américaine que de la véritable originalité ; mais c'est oublier ce que César Vallejo ou Ricardo Palma, reconnus par ailleurs, l'un pour sa prose, sa poésie, ses chroniques, et l'autre pour ses « tradiciones », ont pu apporter à l'écriture fantastique. Plus encore, ces théories se centrent sur l'Argentine cosmopolite comme seul foyer d'un néofantastique autour de Jorge Luis Borges et Julio Cortázar, laissant de côté bon nombre d'auteurs contemporains d'autres pays. Cette présentation donne donc une vision tronquée, partielle de ce qu'a pu être le fantastique en Amérique latine et de la manière dont il a évolué.

Choisir une logique d'analyse selon la progression dans le temps évite les anachronismes et rend aux fondateurs la primauté de leurs textes. Mais quand on sait combien l'essence du fantastique est ancrée dans l'être humain, et quand on sait à quel point des civilisations peuvent avoir des points communs, il nous semble que réduire la progression à une linéarité enfermée dans une frontière est peut-être rassurant, mais ne permet pas de saisir la richesse du fantastique.

d) Le problème de la réduction thématique

La démarche qui nous semble la plus juste quand on veut étudier la littérature fantastique est, nous aurons l'occasion d'en développer la raison, de voir son fonctionnement dynamique et d'en déterminer des thèmes récurrents. Pourtant, l'inventaire des motifs fantastiques, typologie commode pour classer les nouvelles, est parfois discutable. Relevant trop souvent du catalogue consistant à mettre sous la même étiquette des textes qui ont comme point commun l'apparition d'un vampire, ou d'un chat noir, ou d'un esprit diabolique, la classification thématique n'a pas de sens lorsqu'on se contente de faire un relevé des

⁴⁴ BROOKE-ROSE, Christine. *A rhetoric of the unreal. Studies in narrative & structure, especially of the fantastic*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. Son approche n'est pas exclusivement chronologique, mais elle n'étudie Borges et Cortázar qu'à la fin de son ouvrage.

apparitions sans avoir réfléchi sur ce qui les unit, sans avoir problématisé la nature du fantastique. Déjà, le risque de cette tendance au catalogue est avancé par Louis Vax :

*L'unité du fantastique est une unité d'impression. La question des motifs est secondaire. Conclusion : ce n'est pas telle ou telle classification des motifs qui s'avère fautive dans le détail, c'est l'effort même visant à déterminer a priori la nature du fantastique qui est vain*⁴⁵ [...].

La nature du fantastique ne se détermine pas *a priori*, et les motifs sont, plus que des pistes pour remonter à cette nature, des conséquences, en contexte, de l'écriture fantastique. Ainsi, toute œuvre d'art s'inspire certes d'un modèle, mais ce qui fait sa singularité, et sa beauté, ce n'est pas nécessairement le motif fantastique : au-delà, c'est la dynamique du texte qui importe.

Néanmoins, cette tendance à la thématisation est assez répandue. C'est pour cela que souvent, les théories sur le fantastique s'appuient dans leur progression argumentative sur un résumé des textes étudiés pour développer leur définition, oubliant par là-même que l'effet fantastique ne vient pas exclusivement du contenu, mais aussi de la forme. Ainsi, cette tendance des définitions thématiques comme motifs, telle la classification de Roger Caillois⁴⁶, celle de Castex, et même celle de Vax remise en question par Jean Bellemin-Noël⁴⁷ a ses limites : ces théories sont un point d'appui qui permet une approche du fantastique, mais celle-ci est incomplète et pose problème pour nos textes. Pourquoi nous semble-t-elle incomplète ? Les motifs sont des manifestations du sentiment fantastique, ils ne permettent pas de repérer des invariants ; plus encore, la réduction de l'effet fantastique à une série de motifs conduit aux imprécisions des définitions, problème que nous avons déjà évoqué : la présence d'un vampire dans un texte ne suppose pas, et encore moins dans la littérature très contemporaine quand on pense au développement de la *fantasy* qui mêle conte de fées et gothique, un effet fantastique qui soit *littéraire*. De même, un zombie, un mort vivant ou un fantôme ne sont pas des images suffisantes pour faire naître le sentiment de fantastique. Ceci est vrai pour les textes, et d'autant plus vrai dans le septième art.

Toute typologie ne suppose pas nécessairement une classification thématique. C'est le raccourci que l'on prend parfois. La classification typologique peut relever d'actions, d'effets

⁴⁵ VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985 [1965], p. 62.

⁴⁶ Le pacte avec le démon, l'âme en peine, le spectre condamné à une course éternelle, la statue animée, la femme fantôme, la mort personnifiée, le vampire, la statue, le mannequin, l'automate... La liste exhaustive se trouve en introduction de son anthologie du fantastique.

⁴⁷ « [I]l faut reconnaître surtout que les répertoires de thèmes n'engagent guère dans la voie d'une théorisation capable de souligner l'originalité vraie du fantastique à l'intérieur du domaine romanesque ». BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. 1971/05, n° 2, p. 115.

en mouvement que l'on ressent à la lecture d'un texte fantastique. Nous retiendrons donc de cette approche certains éléments qui serviront à élaborer la deuxième partie, en restant vigilant face à l'écueil d'une simplification rendant le travail inefficace.

3. Les théories à la perspective plus ouverte

a) Le familier, l'altérité, le danger

Les précédentes approches telles que nous les avons présentées ne tiennent pas toujours compte du lecteur. Comment l'intégrer à la définition du fantastique ?

L'approche psychologique la plus célèbre est celle adoptée par Sigmund Freud à travers l'idée d'inquiétante étrangeté. Elle s'intéresse au domaine affectif, à la psyché. Ce qu'on oublie parfois, c'est qu'une traduction possible de *Unheimliche* est « inquiétante familiarité ». Dans notre contexte de l'étude de nouvelles péruviennes, comment expliquer que l'on ressente encore aujourd'hui, à la lecture d'un texte aussi ancien que « La apoteosis de la maestra » de María Tellería Solari⁴⁸, d'abord la cruauté des enfants cannibales dévorant leur maîtresse le jour de la leçon d'anatomie – peut-on y voir une idée de rite d'assimilation du savoir non pas en « buvant les paroles », mais en dévorant la chair de celui qui sait ? – puis, par cet acte de barbarie, la remise en question de l'autorité de l'enseignant, et enfin, du point de vue du protagoniste, l'angoisse de se trouver face à un public hostile ou perçu comme tel, tant de sentiments familiers qui trouvent leur expression exacerbée, démultipliée dans la nouvelle ?

*Unheimlich n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement. [...] l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti*⁴⁹ [...].

Nous nous demandons néanmoins d'où vient cet impératif dans l'expression « aurait dû rester dans l'ombre » ; ces zones d'ombre, qui se matérialisent dans les textes, sont autant de nouveautés pour le lecteur, ou du moins, de re-nouveautés si l'on suit l'idée de Freud.

Plus récemment, et toujours en Europe, en réponse aux catégories établies par les structuralistes, nous notons le travail de l'Italien Remo Ceserani qui a mis en évidence ce que nous avons pu constater à propos de l'adaptation du fantastique à ses voisins le merveilleux, la science-fiction ou le policier :

⁴⁸ María Tellería Solari, « La apoteosis de la maestra » in BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

⁴⁹ FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. fr. Bertrand Féron. Paris : Gallimard, 2010 [1985], p. 246.

*[C]on lo fantástico nos referimos preferentemente, antes que a un género, a un modo literario, que ha tenido raíces históricas claras y se ha realizado históricamente en algunos géneros y subgéneros, aunque haya podido luego ser empleado y se siga empleando, con mayor o menor evidencia y capacidad creativa, en obras pertenecientes a géneros absolutamente diferentes*⁵⁰ [...].

Del otro lado del charco, comment est perçu le fantastique chez les théoriciens latino-américains contemporains? On trouve dans les travaux récents la théorie du Vénézuélien Víctor Bravo. Dans la perspective de Michel Foucault dans *Les mots et les choses*, il insiste sur l'importance de l'altérité dans la production littéraire, dans la mesure où le drame des cultures est la réduction de l'altérité à l'identité, ce qui tranquillise l'idéologie. Or le fantastique, et c'est bien visible dans des textes tels que *Gris* de Carlos Herrera ou dans « Hombre en el espejo » d'Alexis Iparraguirre, met en exergue cette altérité, même si elle dérange les acquis de la société, même si elle conduit à considérer que ceux qui la décrivent sont fous. Mais la rencontre de l'altérité, à notre sens, n'est pas propre au fantastique, elle serait même le propre de tout le littéraire. En revanche, cette insistance sur le dualisme, qui a parfois tendance, malheureusement, à devenir une conception binaire systématique, conduit Víctor Bravo à développer le concept de « réduction », symptomatique au fantastique, et celui-ci peut se révéler opératoire en ce sens qu'il élabore, dans une dynamique nouvelle, l'idée de transgression :

*Si la producción de lo fantástico supone la transgresión del límite entre la ficción y la realidad o entre ámbitos correlativos de este dualismo (donde uno irrumpe para tachar o resquebrajar o eliminar al otro), la « reducción » de lo fantástico es la posibilidad de que el límite sea restituido (parcial o totalmente) a través de la racionalidad (que daría cuenta de un juego de equívocos o que daría origen a dos subgéneros de lo fantástico : el relato policiaco o la ciencia ficción) o a través de la cristalización de un referente situado más allá del fantástico escenificado (en lo poético y/o lo alegórico)*⁵¹ [...].

Si l'on abonde dans ce sens, c'est parce que cette image nous rappelle l'idée d'un fantastique protéiforme évoqué en introduction, et en prolonge l'idée dans la dimension poétique du fantastique ; son corpus, des textes de Poe à Cortázar en passant par Balzac,

⁵⁰ « [P]ar fantastique, nous entendons de préférence, plutôt qu'un genre, un mode littéraire, qui a eu des racines historiques claires, et a connu historiquement des réalisations dans quelques genres et sous-genres, même s'il a pu ensuite être utilisé et continuer à l'être, de manière plus ou moins évidente et avec une plus ou moins grande capacité créative, dans des œuvres qui relèvent de genres absolument différents [...]. » CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Trad. esp. Juan Díaz de Atauri. Madrid : Visor, 1999, p. 18.

⁵¹ « Si la production du fantastique suppose la transgression de la limite entre la fiction et la réalité ou entre des domaines corrélatifs à ce dualisme (où l'un fait irruption pour rayer, fêler ou éliminer l'autre), la "réduction" du fantastique est la possibilité que la limite soit restituée (partiellement ou totalement) à travers la rationalité (qui rendrait compte d'un jeu d'équivoques ou qui donnerait naissance à deux sous-genres du fantastique : le récit policier ou la science-fiction) ou bien à travers la cristallisation d'un référent situé au-delà du fantastique mis en scène (dans le poétique et / ou l'allégorique) [...]. » BRAVO, Víctor. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas : Monte Avila, 1987, p. 124.

Rulfo, ou des auteurs moins connus comme Nivaria Tejera ou Sergio Fernández, témoigne de cette diversité et de cette ouverture. Toutefois, Víctor Bravo ne nous convainc pas complètement à l'heure de définir et problématiser la réalité, perçue comme une construction, une représentation, « una expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad⁵² ».

Ce qui se passe avec des auteurs comme Kafka, Buzzati et Calvino, c'est non seulement la peur de l'altérité en tant qu'être ou culture différents, mais aussi l'incompréhension du monde environnant. C'est aussi ce qui ressort dans « Lápices » de José de Piérola. Il y a dans cette nouvelle une caricature de l'expérience scientifique dans l'attitude du personnage qui, après avoir avalé de manière fortuite pendant une séance de mots croisés un petit crayon de mine pointu, est inquiet de ne pas le sentir dans son corps, et décide quelques jours plus tard d'en avaler un autre, pour constater, terrifié, que les mêmes causes produisent les mêmes effets. Le monde du quotidien est devenu le terrain d'action du fantastique. C'est l'idée que nous retrouvons chez Ana González Salvador, dans « De lo fantástico y de la literatura fantástica » :

El aumento del conocimiento viene determinado, en nuestro siglo, por la ciencia, que explica el mundo, y por la tecnología, que lo somete. Sin embargo, la explicación no es suficiente y ese dominio se ha revelado como peligroso. La fantasía ya no necesita de lo extraordinario para relatar el peligro de una vida cotidiana donde no pasa nada pero donde hay una espera de que pase algo : el peligro no se manifiesta pero está aquí, latente en nuestro presente⁵³ [...].

Enfin, et après le parcours réalisé entre nos textes et les principales théories qui ont guidé notre pensée à la lecture des nouvelles, la synthèse réalisée par Michel Viegnes⁵⁴ semble être une approche intéressante pour l'étude de nos nouvelles. S'appuyant sur la théorie sociocritique de Jean Fabre dans *Le miroir de sorcière*, et sur un corpus composé autant de films que d'œuvres littéraires, il parvient à déterminer trois critères principaux, qui sont les suivants :

- un cadre de référence qui est le monde du *même* dans lequel est introduit un élément *autre*,
- une mise en scène de l'émotion (émerveillement, terreur, perplexité, angoisse) d'un personnage confronté à cette altérité qu'il ne peut réduire ni par le savoir ni par la croyance,

⁵² « [U]ne expectativa rationnelle de temps, d'espace et de causalité ». *Ibidem*, p. 40.

⁵³ « Le développement des connaissances est déterminé, à notre époque, par la science, qui explique le monde, et par la technologie, qui le soumet. Cependant, l'explication n'est pas suffisante et ce contrôle s'est révélé dangereux. La fantaisie n'a plus besoin de l'extraordinaire pour faire le récit du danger d'une vie quotidienne dans laquelle il ne se passe rien mais où l'on s'attend à ce que quelque chose ait lieu : le danger ne se manifeste pas, mais il est là, latent, dans notre présent ». GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres : Universidad de Extremadura, 1984, n° 7, p. 225.

⁵⁴ VIEGNES, Michel. *Le fantastique*. Paris : GF Flammarion, 2006, p. 45.

- un effet similaire de déstabilisation ou de déterritorialisation chez le destinataire.

Plutôt que l'introduction de l'altérité, qui est peut-être finalement déjà présente, nous pensons davantage que la nouvelle fantastique fait voyager le lecteur en lui confiant un kaléidoscope, qui lui permet de voir le réel qui l'entoure, mais d'une manière différente, comme dans un prisme. D'autre part, c'est moins la mise en scène supposant travail et élaboration que l'exposition brute des sentiments qui est décrite dans un récit fantastique ; de plus, l'impossibilité à réduire l'altérité à laquelle le lecteur est confronté, ce qui nous rappelle l'idée de Víctor Bravo, suscite ce que Todorov avait appelé hésitation. Enfin, la déterritorialisation est à mettre en relation avec l'impression d'universalité du fantastique, mais nous verrons plus loin que la tâche du critique est peut-être moins, au moins dans un premier temps, de mettre en valeur la recherche d'un effet sur le lecteur que de centrer son travail sur l'essence du fantastique.

b) Quand les auteurs permettent de saisir une définition

À côté, et non en marge des théoriciens rigoureux et critiques du fantastique effectuant des analyses de corpus, on trouve aussi des auteurs qui ont élaboré leur définition du fantastique. Certes, ils n'ont peut-être pas la technique d'argumentation, le lexique des théoriciens, mais pour avoir écrit ces textes, et pour avoir su s'en distancier au point de « réfléchir » sur leur pratique, il est pertinent d'observer leur manière d'aborder ce qu'est, pour eux, le fantastique. C'est peut-être là la différence de nature entre le « concept » et le « percept » : parce qu'ils vivent de l'intérieur l'expression fantastique, les auteurs en ont une perception différente de l'approche conceptuelle des théoriciens critiques. Malheureusement pour notre corpus, nous ne trouvons pas ou peu de textes des auteurs contemporains sur l'acte d'écriture publiés et diffusés, sauf de manière sporadique sur des blogs, mais non recensés dans un ouvrage scientifique. Néanmoins, nous pouvons penser qu'ils connaissent les textes des auteurs fantastiques, aussi bien leurs nouvelles que leurs réflexions sur la poétique au sens de création. Outre les analogies explicatives de Felisberto Hernández, qui compare la rédaction de ses nouvelles à un arbre qui grandit, outre l'humour et la distance ironique contenue dans *El decálogo del perfecto cuentista* d'Horacio Quiroga, certains auteurs proposent des approches intéressantes de leur propre écriture.

Dans *Último Round*, Cortázar se place dans la perspective du rapport entre créateur et création. Pourquoi Iwasaki, dans son *Ajuar funerario*, donne à lire des textes aussi cruels que « Los yernos » si ce n'est pour, dans une forme de catharsis la plus sanglante possible, fixer

dans le texte ses propres angoisses ? La nouvelle, en tant qu'œuvre de création, serait une projection des craintes :

*Un verso admirable de Pablo Neruda : Mis criaturas nacen de un largo rechazo, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente*⁵⁵.

Par ailleurs, nous avons déjà remarqué le rapport étroit entre le fantastique et la poésie. Des nouvelles telles que « La mujer alada » de Viviana Mellet ou « El muro » de Johann Page, en sont des exemples. Or, Cortázar insiste justement, et comme souvent dans ses nouvelles, en prenant le contrepied des idées reçues, sur cette proximité : « [L]a poesía es eso que se queda fuera, cuando hemos terminado de definir la poesía. Creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico⁵⁶ ». Mais cet aspect mérite une étude plus détaillée qui nous donnera l'occasion d'analyser précisément ces deux nouvelles dans leur expression poétique.

Un autre magicien du langage, Gabriel García Márquez, dans sa conférence « Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe », montre lui aussi sa déception face aux définitions incomplètes des dictionnaires, dans son cas à propos de la comparaison entre fantaisie et imagination. L'imagination serait pour lui « una facultad especial que tienen los artistas para crear una realidad nueva a partir de la realidad en que viven. Que, por lo demás, es la única creación artística que me parece válida⁵⁷ ».

Il pose ainsi le problème de la création artistique comme invention de la réalité, et cette recreation est ce qui fait la valeur du texte. Ainsi, la nouvelle « La aparecida » d'Alejandro Sánchez Aizcorbe met en relation deux réalités dans un même espace en jouant sur le passage de l'une à l'autre, passage dont le protagoniste est témoin. Prolongeant cette idée d'interrogation du réel, nous serons d'accord avec Jorge Luis Borges lorsqu'il développe l'idée d'une causalité magique ; dans l'acte de narration, il existerait deux manières de

⁵⁵ « Un vers admirable de Pablo Neruda : *Mes créatures naissent d'un long rejet*, me semble être la meilleure définition d'un processus dans lequel écrire est d'une certaine manière exorciser, rejeter des créatures envahissantes en les projetant dans une condition qui, paradoxalement, leur donne une existence universelle tout en les situant de l'autre côté du pont. » CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores. Último round*, México : Siglo XXI, 1969, p. 66.

⁵⁶ « [L]a poésie, c'est ce qui reste dehors, quand nous avons terminé de définir la poésie. Je crois que cette même définition pourrait s'appliquer au fantastique ». CORTÁZAR, Julio. *El sentimiento de lo fantástico*. In : LÓPEZ NIEVES, Luis. *Ciudad Seva, hogar electrónico del escritor Luis López Nieves* [en ligne]. San Juan de Puerto Rico : Ciudad Seva. [Consulté le 24/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>.

⁵⁷ « [U]ne faculté particulière qu'ont les artistes pour créer une réalité nouvelle à partir de la réalité dans laquelle ils vivent. Qui, de plus, est la seule création artistique qui me semble valable ». GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. Texto Crítico*, 1979, vol. 5, n° 14, p. 4.

procéder, soit en suivant le monde réel comme le fait la science, soit selon une causalité magique, dont l'adjectif n'a, précisons-le, rien à voir avec le réalisme magique :

*He distinguido dos procesos causales : el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones ; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica*⁵⁸.

Et, parce qu'il n'y a pas que Borges, García Márquez et Cortázar dans la vie fantastique, nous finirons ce panorama des auteurs en réfléchissant sur le travail d'un Français parfois oublié, et dont les mots trouvent encore écho dans nos textes et dans les réflexions des théoriciens comme Harry Belevan : Marcel Schneider. Quel sens donner à la multiplication des récits fantastiques au Pérou aujourd'hui ? Dans *Déjà la neige*, il pose des remarques fondées sur les liens qu'entretient le fantastique avec la société et la science.

*Le fantastique est la forme que prend le sens du sacré dans les périodes de scepticisme et de bouleversement. [...] Le fantastique ne prétend instaurer ni une science, ni une philosophie, pas même une morale, puisqu'il scandalise la raison pratique comme la raison spéculative*⁵⁹ [...].

Ainsi, les textes que l'on découvre dans les revues, les colloques qui sont organisés, les présentations des ouvrages lors des salons du livre, sont autant de manifestations d'une crise dont l'expression fantastique souligne les incohérences, les aberrations, les limites. C'était le cas à l'époque romantique, c'est encore le cas aujourd'hui ; et au Pérou, cette démarche relève du domaine de la littérature, du fantastique littéraire, et non du fantastique ludique.

À l'issue de cette approche théorique, nous avons posé les problèmes de définition aux frontières obscures, mais aussi quelques présupposés qui surgissent dans les théories classiques, conduisant à de nouvelles approches, plus ouvertes, de l'écriture fantastique. La place concédée aux auteurs de fantastique dans cette partie théorique est justifiée par la dimension réflexive, ou auto-réflexive, qui est caractéristique du fantastique. À partir de ces éléments que nous avons expliqués, quels traits principaux retenir pour proposer notre définition du fantastique ?

⁵⁸ « J'ai distingué deux processus causaux : naturel, qui est le résultat incessant d'opérations incontrôlables et infinies ; magique, lucide et limité, où les détails sont prophètes. Dans le roman, je pense que la seule honnêteté possible réside dans le deuxième. Que le premier s'en tienne à la simulation psychologique. » BORGES, Jorge Luis. *El arte narrativo y la magia*. In *Discusión*. Buenos Aires : Glazer, 1932, p. 121-122.

⁵⁹ SCHNEIDER, Marcel. *Déjà la neige*. Paris : Grasset, 1974, p. 21-22.

B. Une théorie opératoire : celle de David Roas

Dans les définitions que nous avons eu l'occasion de lire et de confronter à nos nouvelles, la conception de David Roas⁶⁰ « résiste » pour diverses raisons. La première, c'est qu'elle considère cette définition en terme d'approche (« aproximación ») et non de définition dans son sens étymologique, c'est-à-dire une volonté de cerner, de poser des limites prétendues objectives, commodées, mais malheureusement simplificatrices d'un objet donné. La deuxième, c'est qu'elle insiste sur la prise en compte du contexte socio-culturel dans lequel le texte a été écrit pour éviter les glissements sémantiques, surtout quand on parle de réel, de réalité. Enfin, c'est une définition récente, de 2011 (pour *Tras los límites de lo real*, même si des prémisses sont avancées dans *Teorías de lo fantástico* en 2001 et l'article « Lo fantástico como desestabilización de lo real : elementos para una definición »), mais qui tient compte de l'évolution des textes dans la mesure où David Roas connaît le contexte du XIX^e siècle et s'intéresse aujourd'hui au cinéma et à la bande dessinée dans leurs modalités de création de l'effet fantastique.

1. Les critères d'analyse

Observons de plus près la nouvelle de Sandro Bossio intitulée « El juego de las equivalencias ». Le personnage principal est une fillette, Graciela, qui effectue régulièrement le même voyage en train et dont l'esprit rêveur s'évade jusqu'à apercevoir une maison. Elle décide un jour de s'y rendre (2) et y fait la rencontre d'Adelina, autre fillette qui lui ressemble (1) et avec laquelle elle joue. L'espace est plutôt décontextualisé, mais suffisamment d'éléments sont décrits ou évoqués pour créer une vraisemblance (2-3). Néanmoins, la maison d'Adelina est un endroit isolé (« distante de la civilización ») et marqué par une forte chaleur (1). Une tension se crée au début de la nouvelle, par la multiplication d'impressions étranges dont l'accumulation, loin d'altérer l'effet de fantastique contribue, au contraire, au malaise (3). L'action se noue lors de la rencontre entre les deux personnages à travers « Mi sangre empezó a atropellarse más aún cuando ella, advertida de mi presencia, se volvió. Entonces le vi el rostro a mi destino » (4). L'histoire terrible de la famille est présente en filigrane, et l'auteur joue sur les échelles de réalité en même temps que sur les échelles concrètes car Adeline possède un train miniature qui rappelle le parcours de Graciela. Mais le renversement (1) s'opère en plusieurs temps : l'échange d'identité entre les deux

⁶⁰ ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid : Páginas de espuma, 2011.

enfants – faits que le lecteur peut reconnaître dans l'Histoire – est présenté comme un jeu et devient réel lorsque le train déraile le jour où Adelina a pris la place de Graciela : « mi familia la veló y la lloró el día de su entierro, sin sospechar que velaban y lloraban un muerto ajeno » (2-3). La conclusion concentre l'effet lorsque Graciela mentionne « la abuela de Adelina, es decir mi abuela⁶¹ » (1-4), confirmant la migration de l'identité du personnage, sans qu'il n'y ait pour autant indignation.

Les éléments que nous avons numérotés au cours du récit de la trame correspondent aux quatre critères qui font, selon David Roas, qu'un texte est fantastique :

- 1- Un fait surnaturel transgresse les lois qui organisent le monde réel et suppose une menace.
- 2- La transgression a lieu dans un monde semblable à celui du lecteur. La construction de ce monde doit permettre le sentiment d'identification du lecteur.
- 3- Le récit fantastique est marqué par un effet de réel pour mieux faire surgir, par contraste, le surnaturel.
- 4- Le sentiment de peur, non indispensable pour Todorov, est nécessaire, même sous la forme de l'angoisse, chez le personnage ou chez le lecteur.

L'avantage de l'approche de David Roas est que l'on peut repérer assez facilement dans le texte les manifestations des critères ; la difficulté est d'abord d'en rendre compte, car ils s'entrecroisent dans ce tissu qu'est le texte, et ensuite, de ne pas transformer l'analyse en minutieuse autopsie. Ces critères présupposent en tout cas la problématisation de quatre concepts : le réel et son rapport avec l'impossible, la peur, et le langage.

a) Le réel et l'impossible

La thèse de Roas repose sur un conflit entre le réel et l'impossible. Comment, dans le contexte d'une écriture de fiction, définir la réalité ? Le rationalisme du XVIII^e siècle, lié à l'approche empirique du monde, à travers l'expérience, est posé comme explication du réel, par le biais du développement des sciences, et en contrepoint de la religion ou de la superstition. Or, les romantiques insistent sur l'idée que la raison n'est pas la seule voie d'accès au monde, et que l'intuition et l'imagination en sont deux autres⁶². C'est pourtant le

⁶¹ « Mon sang ne fit qu'un tour lorsque, se rendant compte de ma présence, elle se retourna. Alors je vis le visage de mon destin » (p. 727), « ma famille la veilla, et la pleura le jour de son enterrement, loin de soupçonner qu'elle veillait et pleurait un mort étranger » (p. 732), « la grand-mère d'Adelina, c'est-à-dire ma grand-mère » (p. 732). Sandro Bossio, « El juego de las equivalencias » in *La estirpe*....

⁶² « Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo. [...] Los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Ello supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que solo podía ser comprensible mediante la intuición

modèle rationnel qui prévaut dans notre quotidien, et c'est la raison pour laquelle nous pensons que l'écriture fantastique y trouve un terrain favorable, faisant de la réalité une construction subjective communément partagée par une même société : « la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única y ha pasado a contemplarse como una convención ⁶³ [...] ». »

Cette conception nous rappelle celle de Berkeley qui, dans la perspective de la philosophie idéaliste de son ouvrage *Trois dialogues entre Hylas et Philonous*, de 1713, développe l'idée selon laquelle le feu ne brûle pas, mais, dans un renversement de perspective, c'est plutôt notre peau qui réagit à la brûlure provoquée par le feu ; or, puisque nous sommes plusieurs à partager cette douleur qu'est la brûlure, qui conduit à une destruction plus ou moins complète des cellules de la surface de notre organisme, nous en déduisons que le feu brûle, et nous proposons une définition de ce qu'est une brûlure, oubliant peut-être que chacun n'a pas la même résistance à cette douleur, ni le même seuil de tolérance, et laissant de côté tout un éventail de nuances rassemblé sous le terme générique tant pour la vue, l'odorat ou le toucher, de « brûlure ».

Alors, la frontière entre réalité et fiction n'est plus si claire. Dans nos nouvelles, le problème de la convention autour du réel est repérable dans « El benefactor » de Rodolfo Hinostroza, nouvelle dans laquelle le personnage reçoit des prix littéraires et devient célèbre pour des ouvrages qu'il n'a pas écrits, mais dont il reçoit par la poste les manuscrits venant d'un inconnu dont il hésite à rechercher l'identité. L'auteur – de la nouvelle – choisit donc de donner à son personnage une perspective hors de cette convention, en le rendant observateur, depuis l'extérieur, du processus qui détache un auteur de son œuvre et lui permet d'être reconnu, ce besoin de reconnaissance partagé par les artistes auquel le protagoniste est, et pour cause puisqu'il n'a rien écrit, complètement étranger au début du texte.

Roas suit, dans son article « Lo fantástico como desestabilización de lo real : elementos para una definición » l'idée d'une invention de la réalité : « no hay "realidad real", sino representaciones de la realidad [...] la realidad es una construcción social ⁶⁴ [...] ». Nous

idealista » (« Les Romantiques, sans rejeter les conquêtes de la science, ont pris pour postulat que la raison, à cause de ses limitations, n'était pas le seul instrument dont disposait l'être humain pour capter la réalité. L'intuition et l'imagination pouvaient être d'autres moyens valides pour y parvenir. [...] Les Romantiques ont aboli les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'irréel et le réel, entre la veille et le sommeil, entre la science et la magie. Cela a entraîné l'affirmation d'un ordre qui échappait aux limites de la raison, et qui ne pouvait être compréhensible qu'à travers l'intuition idéaliste. ») ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid : Páginas de espuma, 2011, p. 19.

⁶³ « [L]a réalité a cessé d'être une entité ontologiquement stable et unique, et est maintenant considérée comme une convention. » *Ibidem*, p. 28.

⁶⁴ « [I]l n'y a pas de "réalité réelle", mais des représentations de la réalité [...] La réalité est une construction

retiendrons de cette approche l'idée de consensus autour de notre conception du réel comme une construction culturelle, qui nous conduit à la conclusion d'Adolfo Bioy Casares : « Al borde de las cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad⁶⁵ [...] ». »

Pour qu'il y ait effet fantastique, la réalité entre en conflit, dans une dynamique de transgression menaçante, avec l'impossible :

[L]o imposible es aquello que – como el libro de arena borgesiano – no puede ser, aquello que es inconcebible (inexplicable) según [la] concepción [de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores]⁶⁶ [...].

C'est là que la théorie de Roas nous semble manquer de précision, dans la mesure où ce qui ne peut « être » renvoie radicalement au contraire de la réalité et donne une impression de tourner en rond et qu'il est peut-être illusoire de croire, d'autant plus que l'auteur, comme le personnage, comme le lecteur, partagent la même convention de la représentation du réel. Comme le souligne Suzana Reisz :

[L]os imposibles no se dejan encasillar [...] dentro de las formas de manifestación de lo sobrenatural aceptadas por la mentalidad comunitaria pero, además, conviven de modo inexplicable, explícita o implícitamente tematizado como tal, con posibles que sí se integran en el espectro de posibilidades que forman parte de la noción de realidad, históricamente determinada, del productor y sus receptores⁶⁷ [...].

La définition de l'impossible dans son conflit avec le réel nécessite, nous le verrons, le développement des idées aristotéliennes de vraisemblance. Tant que l'on restera dans une approche extra-textuelle des nouvelles, nécessaire, mais complexe, on ne réduira, ni ne résoudra le « problème », ou du moins l'altérité que suppose le réel.

sociale ». Ici, et plus tard dans *Tras los límites de lo real*, Roas s'inclut dans la perspective post-moderne que nous aurons l'occasion de développer dans la troisième partie de notre étude.

⁶⁵ « Face aux choses que l'on ne comprend pas tout à fait, nous inventons des récits fantastiques pour nous aventurer dans des hypothèses ou pour partager avec d'autres les vertiges de notre perplexité ». *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, cité par David Roas, *ibid.*, p. 30.

⁶⁶ « L'impossible, c'est ce qui – comme le livre de sable borgésien – ne peut pas être, ce qui est inconcevable (inexplicable) selon [la] conception [du réel que manient aussi bien les personnages que les récepteurs] ». *Ibid.*, p. 45.

⁶⁷ « [L]es impossibles ne se laissent pas ranger dans des cases [...] dans des formes de manifestation du surnaturel acceptées par la mentalité de la communauté mais, de plus, ils cohabitent de manière inexplicable, explicitement ou implicitement thématisée comme tel, avec des possibles qui eux s'intègrent au spectre des possibilités qui font partie de la notion de réalité, historiquement déterminée, du producteur et de ses récepteurs ». REISZ, Suzana. Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Lexis : Revista de lingüística y literatura*, 1979, Vol. 3, n° 2, p. 152.

b) La peur et la menace

Nous avons vu que le point commun entre le gothique et le fantastique était le sentiment de peur contenu dans les descriptions qui affectent le personnage, et par ricochet, le lecteur. Déjà, des romantiques comme Burke ou Schiller avaient analysé ce qu'est la peur. La nouvelle « Fabla salvaje » de César Vallejo est aussi un bon exemple de la description, dans la variété des impressions, de ce sentiment. Le lien entre l'impression de fantastique et la peur est précisément un autre des points d'articulation de la théorie de Roas. Elle est définie de la manière suivante :

*[E]s una emoción, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación*⁶⁸ [...].

Nous reviendrons sur l'idée de menace et de danger, mais il convient d'établir plusieurs distinctions : d'abord, la peur peut avoir un objet défini ou ne pas avoir d'objet précis. On l'appellera peur physique dans le premier cas, et angoisse dans le second, distinction de fond, opérée par H.P. Lovecraft, mais aussi par Delumeau, dans *La peur en Occident*, en 1984. Ainsi, ce qui compte dans une nouvelle comme « El resucitado » de Ricardo Palma, ce n'est pas tant l'attente d'une description détaillée du corps du personnage sorti de sa tombe, c'est plutôt la possibilité de la vengeance de ce corps que l'on croit mort contre l'immoralité des êtres vivants, représentée, contenue dans le personnage qui l'a trahi. La peur cosmique et son expression dans le texte nous rappellent l'idée de catharsis et d'exutoire évoquée par Lovecraft :

*[P]ersonne ne doit s'étonner de l'existence d'une littérature de peur cosmique. Elle a toujours existé, elle existera toujours ; et la meilleure preuve de sa tenace vitalité est l'impulsion qui, de temps à autre, conduit des écrivains de tendances absolument opposées à s'essayer dans des récits isolés, comme pour libérer leur esprit de certaines formes fantasmatiques qui, sinon, les hanteraient*⁶⁹.

Ricardo Palma, ou César Vallejo, ont concentré dans certaines de leurs nouvelles cet effet de peur. Notons que dans le cas de « El resucitado », il y a sans doute une volonté de distance vis-à-vis de l'Église, présente de manière sous-jacente. Une sous-distinction doit encore être faite pour compléter l'approche de Roas : au sein des peurs physiques, il existe les peurs spontanées, et les peurs réfléchies, les secondes étant une institutionnalisation des premières. Prenons un exemple problématique dans notre étude : les fantômes. On peut avoir

⁶⁸ « [C]'est une émotion, fréquemment précédée de surprise, provoquée par la prise de conscience d'un danger présent et étouffant qui, croyons-nous, menace notre conservation [...]. » ROAS, David. *Op. cit.*, p. 46.

⁶⁹ LOVECRAFT, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature*. Trad. fr. Simone Lamblin. Paris : Laffont, 1991, p. 1066.

une peur physique liée à la sensation d'une présence invisible, perçue d'après un bruit, une vision, un frisson. Mais le fantôme pour nous, lecteur européen, porte avec lui le sentiment de peur réfléchi : il est même devenu un motif dont l'illustration visuelle et auditive apparaît immédiatement dans l'imaginaire commun. Pourtant, en Amérique latine, le fantôme, dans le sens d'un être mort perçu par un vivant, n'est pas ressenti comme tel. Il peut coexister avec un vivant sans susciter chez lui la peur. C'est là que le décentrement, l'importance de sortir de la conception occidentale rationnelle, sont intéressants pour mieux comprendre les textes de nos auteurs.

Ensuite, dans le domaine de la fiction, la peur peut être associée au personnage seul ou bien au personnage et au lecteur, voire, et c'est le cas dans de nombreuses nouvelles de notre corpus, au lecteur seul. Nous constatons que, dans nos nouvelles, le sentiment de peur n'est plus nécessairement ressenti par le personnage, que la menace n'est plus en même temps intra et extratextuelle, ce qui est différent des nouvelles du XIX^e siècle, où la peur était en général expérimentée à la fois par le personnage et le lecteur ; aujourd'hui, seul le lecteur est susceptible, dans de nombreuses nouvelles, d'éprouver le sentiment de peur. On peut penser que lorsque le lecteur lit la description de la peur d'un personnage, il n'est pas aux prises directes avec le *sentiment* de peur ; ainsi, la suppression de ce sentiment chez le personnage crée un rapport direct avec la peur ou l'angoisse, sans intermédiaire. Cette idée, qui suppose que c'est un sentiment du lecteur, inclut donc la question de l'importance de la réception dans la définition du fantastique.

La déformation du sentiment de peur conduit parfois au grotesque : la nouvelle « La apoteosis de la maestra » de María Tellería Solari manifeste une exagération de type grotesque dans la description du meurtre de la maîtresse : « La maestra había muerto, había sido despedazada por sus alumnas que, luego de matarla, se comieron antropófagamente sus restos⁷⁰ [...] ». »

Si certains théoriciens reconnaissent le rôle de la peur dans l'effet fantastique, tels Peter Penzoldt⁷¹, Caillois, ou Irène Bessière, des auteurs comme Todorov, Finné, Baronian ou Belevan remettent ce sentiment en question : nous y reviendrons.

⁷⁰ « La maîtresse était morte, elle avait été coupée en morceaux par ses élèves qui, après l'avoir tuée, mangèrent, comme des anthropophages, ses restes ». María Tellería Solari, « La apoteosis de la maestra » in BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. 117.

⁷¹ PENZOLDT, Peter. *The supernatural in fiction*. New York : Humanities Press, 1965 [1952].

c) Le langage

Le langage est le dernier point d'analyse développé par Roas, et c'est pour nous un des éléments fondamentaux de l'analyse du fantastique : dans la mesure où il semble pour le moment vain de chercher à définir ce qu'est le réel dans son essence dans la démarche de comparaison des textes les uns par rapport aux autres, alors c'est le langage, c'est-à-dire la manière dont les textes sont écrits, qui permet de déceler l'effet de fantastique et sa contradiction avec l'idée que nous nous faisons du réel. C'est dans ce contexte que Roas souligne l'importance de l'effet de réel de Roland Barthes, qui permet, beaucoup plus que l'idée de convention de réel, de prendre en compte le décalage créé par le fantastique. Toutes les stratégies discursives proposées très rapidement par l'auteur donneront l'occasion d'un travail plus approfondi, dans une dynamique du fantastique, au cours de notre deuxième partie, mais nous pouvons déjà signaler, avec l'auteur, trois éléments importants du domaine du langage qui sont des filtres de lecture qui permettent d'analyser le fantastique : d'abord, l'instance narrative dans le choix des porteurs du discours, ensuite, l'organisation narrative, qui est selon nous l'élément le plus variable et le plus important, peut-être dans une certaine mesure le plus littéraire dans les possibilités de modification de la temporalité, de la mise en abyme de tous ces recours qui proposent une autre perception du réel, et enfin, les différents aspects discursifs, ce que nous appellerons la « mécanique du texte » à l'échelle de la phrase. Ainsi, les recours formels du langage provoquent un effet de fantastique qui remet en question le fond de la construction globale de la nouvelle et donc, par là même, notre conception du réel. C'est pourquoi le recours que constitue le langage, limité par nos connaissances, mais le seul que nous ayons à notre disposition pour nous comprendre, et l'acte de lecture, sont les vecteurs par lesquels passe le fantastique pour suggérer cet effet qui lui est si particulier.

2. Ses limites à prendre en compte

La théorie de Roas explore, à notre sens, une grande variété de champs d'action du fantastique. Complétons, et prolongeons deux points.

a) L'illusoire réel dans le domaine de la fiction

Nous n'avons pas la prétention dans ce travail de résoudre le problème du réel et de la fiction dans la littérature, et nous nous demandons même si l'entreprise aurait un sens, et un intérêt : la meilleure manière de le faire reste sans doute de proposer sa propre lecture par la création littéraire elle-même, et non la critique. Boris Vian dans l'avant-propos de *L'écume*

des jours, disait que tout ce qu'il a écrit est réel, puisqu'il l'a inventé⁷². De même, le Péruvien José B. Adolph, dans « No creas en cuentos de perros » confesse à son lecteur : « Quienes me conocen, saben que para mí lo único realmente imaginativo – hasta fantástico – es el realismo⁷³ [...]. » Ces deux auteurs montrent là l'impasse dans laquelle on se trouve quand on met sur le même plan le réel et la fiction littéraire. On peut, certes, dire que le réel n'existe pas, qu'il se construit dans un perpétuel présent, mais cela ne contribue pas à mieux comprendre comment fonctionne l'effet fantastique. C'est pourquoi nous n'avons pas l'impression de mieux comprendre non plus les nouvelles quand nous lisons :

*[L]a irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos*⁷⁴ [...].

Cette assertion nous semble peu encline à convaincre le sceptique, et donne l'impression que nous sommes bien pris dans le réel. D'ailleurs, la nouvelle « La mujer alada » de Viviana Mellet ne présente aucun choix de vraisemblance en commençant par « Era una mujer alada », et pourtant, le texte présente bien d'autres aspects du texte fantastique ; ses ailes sont simplement une métaphore de son désir d'évasion : est-ce à dire que ce n'est pas du fantastique, mais du merveilleux ? Il nous semble que non. Vraisemblable, fictif, possible selon le vraisemblable sont autant d'adjectifs qui viennent prolonger et ramifier la distinction réel / impossible de Roas. Cette variété se manifeste dans l'article de Reisz reproduit à plusieurs reprises, dans la revue *Lexis* d'abord, en 1979, sous le titre « Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria », puis en 1989, dans *Teoría y análisis del texto literario*, et à nouveau dans *Teorías de lo fantástico* en 2001, ce qui porte à croire que l'article reste actuel, ou du moins fondateur, dans l'approche du fantastique et du réel. L'auteur problématise non seulement les notions de réalité et d'impossible, mais aussi de vraisemblance, en rappelant les distinctions opérées par Aristote dans la *Rhétorique* (1402-1403) entre nécessaire et vraisemblable : est nécessaire ce qui ne peut pas être autrement et arrive toujours, est vraisemblable ce qui peut être autrement, mais arrive fréquemment d'une manière déterminée. C'est ainsi qu'elle propose une définition du vraisemblable qui est la

⁷² VIAN, Boris. *Œuvres romanesques complètes Vol. I*. Paris : Gallimard, 2010 [1947], p. 345.

⁷³ « Ceux qui me connaissent savent que pour moi, la seule chose qui soit réellement imaginaire – et même fantastique – c'est le réalisme [...]. » José B. Adolph, « No creas en cuentos de perros » in *17 fantásticos... I*, p. 21.

⁷⁴ « [L]'irruption de l'anormal dans un monde en apparence normal, non pas pour démontrer l'évidence du surnaturel, mais pour postuler la possible anormalité de la réalité, pour révéler que notre monde ne fonctionne pas comme nous le croyions ». ROAS, David. *Hacia una teoría del miedo y lo fantástico. Semiosis*, México, 2006, n° 3, p. 114.

suivante :

*[L]o que se adecua a los criterios de realidad vigentes dentro de una comunidad cultural determinada o, para decirlo aristotélicamente, lo que está en conformidad con la « opinión común » sobre la realidad*⁷⁵ [...].

Elle lui ajoute un adjectif, « générique », lorsqu'il n'est pas absolu, mais conditionné par un genre et conclut :

*El buen poeta es, pues, aquél capaz de organizar su material de tal manera, que en su obra la verosimilitud genérica pueda imponerse, llegado el caso, a la inverosimilitud absoluta y condicione, en consecuencia, un tipo de recepción que relativice la importancia de la segunda a favor de la primera*⁷⁶ [...].

Ainsi, lorsque Roas annonce « En los relatos fantásticos, todo suele ser descrito de manera realista, verosímil. El narrador trata de construir un mundo lo más semejante posible al del lector⁷⁷ », nous objecterons d'abord que le narrateur ne construit rien, encore moins quand l'auteur lui fait rendre compte, à travers le point de vue qu'il a choisi de lui attribuer, d'un événement inexplicable, et de plus, cela suppose que l'auteur se place dans la perspective d'un lecteur précis ; or, avec le développement de l'apprentissage des langues, des traductions et des nouvelles technologies qui favorisent l'accès aux textes, mais aussi aux traditions, aux cultures, même des territoires lointains, le lecteur devient une entité sinon floue, au moins aussi protéiforme que peut l'être le fantastique. Ainsi, c'est à un type d'effet fantastique que semble se référer Roas ici, et il nous semble qu'il en existe d'autres.

Le problème étant que l'homme refuse d'admettre l'inexplicable, ou le classe dans l'étrange en attendant une explication, Roger Bozzetto précise que le fantastique renvoie « à la perception d'une réalité fondamentalement autre, et non à un simple discours truqué sur le "réel"⁷⁸ ». Malheureusement, on tire souvent un peu trop rapidement la conclusion que le fantastique serait alors une sorte d'échappatoire au réel. Or ce n'est pas le cas ; ce serait plutôt l'inverse : les guillemets confirment l'idée que Bozzetto parle d'une construction, donc dans nos termes de la convention, du consensus, et que le fantastique suggère, mène, vers d'autres

⁷⁵ « [C]e qui est en adéquation avec les critères de réalité en vigueur au sein d'une communauté culturelle déterminée ou, pour le dire de manière aristotélicienne, ce qui est conforme à l'"opinion commune" sur la réalité ». REISZ, Suzana. Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Lexis : Revista de lingüística y literatura*, 1979, n° 2, p. 126-127.

⁷⁶ « Le bon poète est celui qui est capable d'organiser son matériau de telle sorte que, dans son œuvre, la vraisemblance générique puisse s'imposer, le cas échéant, à l'invraisemblance absolue et conditionne, par conséquent, un type de réception qui relativise l'importance de la seconde en faveur de la première [...]. » *Ibidem*.

⁷⁷ « Dans les récits fantastiques, tout est d'ordinaire décrit de manière réaliste, vraisemblable. Le narrateur essaye de construire un monde le plus semblable possible à celui du lecteur ». ROAS, David. La amenaza de lo fantástico in ROAS, David (Ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid : Arco/Libros, 2001, p. 27.

⁷⁸ BOZZETTO, Roger in *Europe, Revue littéraire mensuelle. Les fantastiques*. Paris : Europe, 1980/03, n° 611, p. 5.

aspects du réel. Cette idée nous rappelle une critique amusante contenue dans une nouvelle de Ricardo Palma :

Ello es que, como sucede a todos los charlatanes cuando se meten a explicar fenómenos de la Naturaleza, ni él se entendía ni nadie alcanzaba a entenderlo ; condiciones más que suficientes para hacerse hombre prestigioso ⁷⁹ [...].

Les imposteurs de la littérature qui ne sont pas convaincus eux-mêmes de ce qu'ils disent ne sont pas des hommes de lettres, ce sont des littérateurs. Plutôt que de laisser de côté les incohérences, il nous semble préférable de les mettre en évidence pour justement parvenir à mieux comprendre la prétendue réalité qui nous entoure et dont nous ne voyons qu'une partie.

b) La peur et la fascination

Méduse saisit moins par la peur de ceux qui croisent son regard que par la fascination de sa beauté. C'est peut-être là le sublime. Quand on voit le nombre important de travaux consacrés à la peur (et le cercle restreint des critiques du fantastique), on en déduit que ce sentiment n'est pas une caractéristique exclusive du fantastique. Si nous revenons sur le point de divergence qui oppose certains théoriciens, peut-être est-il plus juste de nuancer les approches ; quand Roas, dans sa théorie, prétend que Harry Belevan refuse la peur, ce n'est pas tout à fait exact : nous pensons plutôt qu'il refuse de voir la peur comme un trait essentiel du fantastique, mais nous sommes persuadé qu'il serait d'accord avec la possibilité d'une approche, au sens de « aproximación », de démarche de découverte progressive, par le biais de la peur. Il n'est alors pas surprenant de lire dans la théorie de Harry Belevan :

Nos parece que considerar el miedo como lo fantástico equivale a confundir un síntoma cualquiera con el suceso del cual es sólo un indicio. Con gran frecuencia el miedo se confunde con lo fantástico, debido principalmente a ese innato prurito de conservación que lleva al hombre, más o menos inconscientemente, a clasificar sus sentimientos para mejor entenderlos y controlarlos ⁸⁰ [...].

S'interroger sur la peur dans le récit, c'est se demander à quel moment elle intervient, sur quelle durée elle se prolonge, de quel type de peur il s'agit, si elle naît de la situation, de la présence d'un personnage, de l'absence de logique, autant d'indices qui révèlent les

⁷⁹ « C'est que, comme cela arrive à tous les charlatans quand ils se mettent à expliquer des phénomènes de la Nature, il ne se comprenait pas lui-même et personne ne parvenait à le comprendre ; des conditions plus que suffisantes pour devenir un homme de prestige [...]. » « Brujas de Ica » in PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Ed. Carlos Villanes Cairo. Madrid : Cátedra, 2006 [1994], p. 509.

⁸⁰ « Il nous semble que considérer la peur comme le fantastique équivaut à confondre un symptôme quelconque avec l'événement dont il n'est qu'un indice. Fréquemment, on confond la peur et le fantastique, ce qui est dû principalement à ce besoin irrépressible de conservation inné qui conduit l'homme, plus ou moins inconsciemment, à classer ses sentiments pour mieux les comprendre et les contrôler [...]. » BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona : Anagrama, 1976, p. 79-80.

symptômes de l'effet fantastique quand le texte est bien de cette nature, et qui montrent la variété des peurs. Or, nous remarquons l'usage très fréquent chez Roas du terme « amenaza » qui souligne l'hostilité⁸¹. S'il est vrai que dans une nouvelle comme « Marita en el parque » de José B. Adolph, la disparition de l'enfant constitue une menace et que l'espace si ludique du cadre de l'action devient grimaçant et inquiétant, et que la fin du texte laisse penser que Marita est devenue le troisième squelette du train fantôme, concentrer la peur dans l'idée de menace, c'est peut-être oublier la fascination qu'elle contient, et il nous semble que la poésie présente dans certaines nouvelles dilue la peur dans un autre vertige. Et si, au lieu de ne cesser d'avoir peur pour notre propre conservation, nous envisageons la possibilité de l'existence d'une force qui nous dépasse, non nécessairement malveillante, mais qui pourrait permettre de concevoir un réel un peu plus complet ?

*Lo fantástico será pues fuente de terror en la medida en que contenga lo desconocido (es decir lo nunca explicado en términos racionales o lo nunca experimentado vital o emocionalmente) y que, por ser desconocido, es en potencia, hostil. El miedo será una condición del relato fantástico si consideramos que lo fantástico es maléfico, lo que no implica que nos hallemos ante un relato fantástico cada vez que se expresa el miedo. Además, se impone establecer grados en el miedo, o diferencias en su manifestación contemporánea a la evolución del género*⁸².

Ainsi, si la peur semble être le sentiment le plus naturel face à l'inconnu, les auteurs du fantastique contemporain imposent au lecteur l'inconnu sans même lui avoir laissé le temps d'avoir peur, comme dans la nouvelle « El resplandor de Céline » de Marco García

⁸¹ « [U]na tensión entre dos planos, el de lo cotidiano y el de lo sobrenatural, tensión que se resuelve en la amenaza, primero, y la destrucción después, de la realidad del personaje [que se vuelve loco o muere] » et « el gusto por lo sobrenatural, la superstición, y la amenaza de otra realidad a la "normal" » (« [U]ne tension entre deux plans, celui du quotidien et celui du surnaturel, tension qui se résout dans la menace, d'abord, et de la destruction ensuite, de la réalité du personnage [qui devient fou ou meurt] », « le goût pour le surnaturel, la superstition, et la menace de l'autre réalité envers celle qui est "normale" », c'est nous qui soulignons). ROAS, David. José Selgas : hacia una poética de lo fantástico. In PONT, Jaume (Ed.). *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e hispanoamérica)*. Lleida : Milenio, 1997, p. 309-324. Par ailleurs, « La amenaza de lo fantástico » est le titre donné au prologue de l'ouvrage *Teorías de lo fantástico*, et on y lit dans la première partie « Lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables », puis dans la seconde « ese choque amanzante entre lo natural y lo sobrenatural ». Cette idée de menace, en outre, est déjà présente dans « Ensayo de una tipología de la literatura fantástica », article d'Ana María Barrenechea de 1972 (« se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan » ; « su intrusión amenaza con destruirnos »), et même chez Jean Delumeau (*La peur en Occident*. Paris : Fayard, 1978). À notre sens, plus qu'une menace, l'effet de l'expression fantastique est surtout celui d'un *memento mori*.

⁸² « Le fantastique sera alors source de terreur dans la mesure où il contient l'inconnu (c'est-à-dire ce qui n'a jamais été expliqué en termes rationnels ou jamais ressenti dans le vécu ou les émotions) et qui, parce qu'il est inconnu, est potentiellement hostile. La peur sera une condition du récit fantastique si l'on considère que le fantastique est maléfique, ce qui implique qu'on se trouve face à un récit fantastique chaque fois que la peur est exprimée. De plus, il convient d'établir des degrés dans la peur, ou des différences dans sa manifestation contemporaine de l'évolution du genre. » GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres : Universidad de Extremadura, 1984, n° 7, p. 218-219.

Falcón, où pourtant une explication selon les codes réalistes est envisagée⁸³ : la rupture, la transgression est diluée dans une poésie qui fait du fantastique non pas un basculement, mais un univers. Et c'est un inconnu tantôt grimaçant et repoussant, tantôt fascinant qui est donné à lire. Cette plurivalence évoque pour nous l'adjectif *ravissant*, en ce sens qu'il évoque à la fois ce qui nous réjouit, provoque une émotion agréable, mais en même temps qui nous vole quelque chose.

Dans l'introduction à la seconde anthologie de Gabriel Rimachi, texte dans lequel il présente sa perception du fantastique, on trouve une idée qui vient conforter ce prolongement :

*[E]l asombro se enriquece del suspense y de la directa crisis existencial para llevar al límite a los personajes y al lector, por una ruta donde lo inexplicable surge ya no como un ente que asusta y opaca al sujeto, sino como una forma de explicar el dilema de lo humano*⁸⁴ [...].

Cette image littéraire du chemin, dans un texte rédigé non pas par un théoricien mais par un auteur, et un éditeur, suggère que la peur n'est pas un sentiment univoque, et que c'est sa conjugaison à l'absurde, à la folie, aux différents « écarts de norme » qui font la spécificité des textes et le critère des choix dans l'anthologie. Moins que la peur, ce sentiment serait peut-être plutôt l'impression de vertige qui résulte de l'inadéquation entre ce que l'on attend logiquement de la situation imaginée, notre univers de possibles, et un autre possible vers lequel nous mène le texte.

Une question se pose alors : les lecteurs et amateurs contemporains de fantastique ne sont-ils pas de plus en plus amusés plutôt que terrifiés ou angoissés par ce qu'ils lisent ? Si la peur est une construction culturelle, comme la réalité, n'y aurait-il pas également en plus des multiples sentiments de peur, de multiples réceptions possibles selon l'arrière-texte du lecteur ? La qualité, la profondeur d'un texte viendraient alors de la capacité à décrire un sentiment de peur universellement partagé, mais sans pour autant qu'elle devienne banale, ce qui nous ramène curieusement vers la lecture de Lovecraft, qui nuance vers la fin de son texte la peur en « niveau d'émotions » :

⁸³ « [E]spero perfeccionar algún día un aparato con el que pueda ver un ángel. / – ¿Un ángel? / Sus enormes ojos se iluminaron. / – Sí, es posible ; aunque no de la manera en que piensas. Son, *en realidad*, fotones de luz. » (« [J]'espère perfectionner un jour un appareil qui me permettra de voir un ange. / – Un ange ? / Ses yeux immenses s'illuminèrent. / – Oui, c'est possible ; mais pas comme tu le penses. Ce sont, *en réalité*, des photons de lumière. » C'est nous qui soulignons.) Marco García Falcón, « El resplandor de Céline », in *17 fantásticos... 1*, p. 147.

⁸⁴ « [L]'étonnement est enrichi par le suspense et la crise existentielle directe, pour conduire les personnages aux limites, et le lecteur, sur une route où l'inexplicable surgit non plus comme un être qui fait peur et cache le sujet, mais comme une manière d'expliquer le dilemme de l'humain [...]. » *17 fantásticos... 2*, p. 9.

[M]ais naturellement il arrive à de grands écrivains contemporains de se laisser aller à des attitudes tapageuses de romantisme juvénile, ou à des morceaux de ce jargon vide et absurde de l'« occultisme » pseudo scientifique, actuellement dans une de ces vagues périodique de popularité [...]

[O]n doit juger un conte fantastique non sur l'intention de l'auteur, ni sur le seul mécanisme de l'intrigue, mais sur le niveau d'émotions qu'il atteint dans ce qu'il a de moins banalement terrestre. [...] Et naturellement, plus une histoire est complète et cohérente dans la transmission de cette atmosphère, meilleure est l'œuvre d'art dans son moyen d'expression propre⁸⁵.



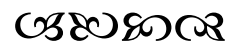
Fantastique baroque, fantastique romantique, fantastique d'épouvante, fantastique réaliste, la forme d'écriture et les adjectifs auxquels nous pouvons l'associer confirment sa versatilité et montre qu'il s'adapte, se combine, s'intègre dans d'autres catégories, comme les registres d'un orgue pour un morceau en tonalité mineure, avec d'étranges accords augmentés ou diminués. Nous retiendrons que le fantastique, quand nous l'étudions dans un mouvement du contexte vers le texte est un effet, soit sur le personnage, soit sur le lecteur, soit sur les deux, qui résulte de l'apparition d'un élément qui entre en contradiction avec l'idée « commune », la plus largement partagée dans un système de croyances et de connaissances données, du réel.

Pour la progression de l'élaboration de notre corpus et le classement des nouvelles, nous établirons donc, pour le moment et à défaut d'une définition plus précise qui sera présentée en deuxième partie, qu'un texte peut être fantastique au sens strict s'il répond aux critères de Roas tels que celui-ci les décrit, ou au sens large s'il répond à certains critères, et semble en prolonger d'autres sur une voie différente de la menace directe.

Après ce parcours dans les définitions et approches qui visent à créer une cohérence dans un genre, nous nous sentons pourtant bien faiblement « armé » pour aborder l'étude de nos nouvelles. L'importance de l'intertextualité fait aussi que c'est la fréquentation des textes qui permet de ressentir un récit comme fantastique ou non, non pas selon des critères subjectifs personnels et donc invalides scientifiquement, mais d'après les tendances qui ressortent à la lecture des textes. C'est pourquoi la suite de notre réflexion portera sur le

⁸⁵ LOVECRAFT, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature*. Trad. fr. Simone Lamblin. Paris : Laffont, 1991, p. 1114 et p. 1067.

rapport entre les auteurs, leurs textes, et leur contexte plus ou moins proche, en adoptant une perspective scalaire, du géographiquement plus proche au plus éloigné.



Chapitre 2 : Existe-t-il une tradition péruvienne du fantastique ?

L'idée de ce chapitre est de prolonger le souhait d'Elton Honores :

Queda en manos de la crítica local la revisión de estos autores [de los años 1980-1990] con nuevas metodologías teóricas. Una crítica honesta que no intente instaurar una palabra adánica – que niegue los aportes hechos hasta el momento, para empezar desde cero en la investigación, tal como ha ocurrido en el pasado – sino que sobre la base de ésta siga reflexionando críticamente e insertando esta producción dentro del sistema literario y ya no como un fenómeno aislado o eventual⁸⁶ [...].

Bien que nous ne fassions pas partie des critiques « locaux », nous suggérons d'explorer nos textes selon cette dynamique.

A. Une tradition réaliste / vériste où le fantastique est marginal mais présent

Si la littérature fantastique péruvienne n'est pas très connue outre-Atlantique, c'est peut-être à cause de sa mise en valeur réduite au Pérou. En effet, les motifs souvent donnés par Elton Honores, spécialiste du fantastique national, sont d'abord que les maisons d'édition ne semblent pas assumer la publication de textes fantastiques – sauf Borrador, Altazor et plus récemment Casatomada, mais ces maisons ne publient pas exclusivement de la littérature considérée comme fantastique – et ensuite, que la vision du Pérou est souvent réduite à « lo andino », ce qui renvoie au monde andin, en oubliant l'importance de la ville ou de la forêt dans l'imaginaire des auteurs et donc dans leurs nouvelles. Un autre motif, donné par José B. Adolph est le suivant :

Uno de los problemas, no sólo con la ciencia ficción, sino con toda la literatura peruana, es que somos muy flojos para investigar, para buscar datos. Explosionamos en grandes especulaciones interiores o en la psicología, o sobre la realidad social o lo que sea, pero son puras elucubraciones internas⁸⁷ [...].

⁸⁶ « Il reste entre les mains de la critique locale de passer en revue des auteurs [des années 80-90] avec de nouvelles méthodes théoriques. Une critique honnête qui n'essaye pas d'instaurer une parole adamique — qui nierait les apports réalisés jusqu'à aujourd'hui, pour commencer de zéro la recherche, comme cela a eu lieu par le passé — mais qui sur la base de celle-ci continue de réfléchir de manière critique et en insérant cette production dans le système littéraire, et non plus comme un phénomène isolé ou éventuel ». HONORES, Elton. *Ortodoxos y heterodoxos : hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario*. In : HONORES, Elton (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2011, p. 34.

⁸⁷ « L'un des problèmes, non seulement avec la science-fiction, mais avec toute la littérature péruvienne, c'est que nous sommes très faibles pour la recherche, pour chercher des informations. Nous pulvérisons des records en matière de grandes spéculations intérieures ou de psychologie, ou de réalité sociale ou quoi que ce

La conception du fantastique au Pérou est d'autant plus compliquée que la tradition réaliste est ancrée dans la tradition littéraire et difficilement séparable de celle-ci. Souvent, le fantastique a une place à part dans les ouvrages d'histoire de la littérature, isolé parce qu'il n'entre pas dans les autres catégories présentées, ou considéré comme marginal en raison de l'apparente absence de tradition, ou tout simplement trop vaste pour n'entrer que dans un chapitre quand il se résume à l'imaginaire, tout en n'étant pas assez cultivé pour en constituer un à part entière. Pourtant, quand on se place dans une perspective diachronique, on peut voir qu'il existe une chronologie en filigrane d'une tradition nationale, qui a été marginalisée. Carlos M. Sotomayor fait ainsi remarquer que « a pesar de una hegemonía del relato realista, lo fantástico nunca fue desdeñado por nuestros autores⁸⁸ ».

Ces auteurs nationaux, dans les textes desquels nous étudierons des traits du fantastique tel que nous en avons défini les lignes, ne sont pas tous reconnus pour avoir développé cette écriture exclusivement : c'est justement pour cela qu'il est difficile d'établir un canon du fantastique péruvien.

L'objectif n'étant pas de réaliser un catalogue d'auteurs, mais bien d'étudier comment l'écriture fantastique est explorée selon les époques, nous verrons quel apport chacun donne à la constitution d'un fantastique péruvien dans un contexte qui a mis au premier plan « lo andino », « lo indígena » ou « lo indigenista ».

1. Des auteurs aux origines d'une tradition : les précurseurs

La recherche d'une tradition du fantastique péruvien est une construction élaborée à partir des productions pour déceler l'intertextualité entre les auteurs. Le but de notre démarche ici est de montrer comment on voit se dessiner peu à peu des nouvelles de notre corpus chez des auteurs plus anciens, dans un contexte où le fantastique récent, associé au monde occidental, est né après l'imposition de la langue espagnole, de la culture européenne et de la religion catholique. Deux interrogations nous guideront au cours de cette analyse : dans quelle mesure ces précurseurs écrivent-ils des récits fantastiques ? Que retrouve-t-on de ces auteurs chez nos auteurs contemporains ?

soit, mais ce sont de pures élucubrations internes [...]. » STAGNARO, Giancarlo. Entrevista a José B. Adolph. *El Hablador* [en ligne], 2004/03, n° 3. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.elhablador.com/adolph.htm>.

⁸⁸ « [M]algré l'hégémonie du récit réaliste, le fantastique n'a jamais été dédaigné par nos auteurs ». 17 *fantásticos...* 2, p. 12.

a) Le traditionnel Ricardo Palma (1833-1919)

Si Ricardo Palma est connu en France, ce n'est pas pour avoir publié ses premiers textes dans une revue intitulée *El Diablo*, mais pour ses *Tradiciones peruanas*, de courts récits qui donnent à lire l'histoire du Pérou depuis les Incas, avec une insistance sur la période coloniale, et sur des tons différents. Dans un contexte où les peuples andins emploient l'oral pour transmettre leurs traditions, Ricardo Palma est le premier auteur à fixer les coutumes, anecdotes et croyances dans le tissu du texte écrit. Valdelomar fait d'ailleurs l'éloge de la plume de l'auteur :

*El tiempo ha doblegado ese cuerpo y sólo ha respetado aquel gesto volteriano, aquella picardía de la mirada, aquella locuacidad [...] que fueran en sus libros el alma de una literatura que perdurará siempre como el más noble esfuerzo hacia la nacionalidad del arte*⁸⁹ [...].

La malice, les traits voltairiens, hérités de la description des Quakers dans les *Lettres philosophiques*, ou la vision du baptême par le philosophe des Lumières, et consistant à rendre compte de manière distanciée d'une pratique sortie de son contexte et de ses croyances, comme si elle était perçue avec des yeux neufs et un esprit non perverti par une religion ou une tradition, pour en faire ressortir l'aspect surprenant, voire dénué de sens, et laisser au lecteur le soin d'en déduire l'absurdité, sont des traits caractéristiques de Ricardo Palma. Nous remarquons à la lecture de ses textes l'importance de la religion catholique et de la manière dont elle imprègne la société jusque dans les récits de grand-mère, comme par exemple dans « Misa negra », texte qui d'ailleurs est dédié à son fils Clemente.

Le mot « tradición » se trouve à un croisement, entre « una de las formas que puede revestir la historia ; pero sin los escollos de ésta » et « sobre una pequeña base de verdad, le es lícito edificar un castillo. El tradicionalista tiene que ser poeta y soñador⁹⁰ ». À mi-chemin entre le fictif et l'historique, entre les informations récoltées dans les archives et l'enfermement dans les anneaux du style des récits transmis oralement, entre le sérieux de la recherche et l'écoute de l'imagination populaire, les traditions sont une écriture hybride qui donne à connaître le passé national dans la pluralité de ses voix. Cette importance concédée à l'oralité s'articule aisément avec le récit bref et, nous allons le voir, avec le fantastique.

⁸⁹ « Le temps a fait ployer ce corps et il a seulement respecté ce geste voltairien, cette malice dans le regard, cette loquacité [...] qui furent dans ses livres l'âme d'une littérature qui perdurera toujours comme le plus noble effort vers la nationalité de l'art [...]. » « Don Ricardo Palma » in VALDELOMAR, Abraham. *Textos escogidos*. Lima : Orbis ventures, 2005. Peruanos imprescindibles, 7, p. 202.

⁹⁰ « [L]'une des formes que peut revêtir l'histoire ; mais sans les écueils de celle-ci. », « sur une petite base de vérité, il est licite pour lui d'édifier un château. Le traditionaliste doit être poète et rêveur ». Clorinda Matto de Turner, citée par MARTÍNEZ, José María. *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid : Cátedra, 2011. Letras Hispánicas, p. 17.

Ricardo Palma insiste lui-même sur la différence entre le merveilleux et le fantastique :

*Pero el pueblo iqueño es dado a creer en lo sobrenatural, y ni con tiranas carreteras se le hace entender que es mentira aquello de que las brujas viajan por los aires, montadas en cañas de escoba, y que hacen maleficios, y que leen, sin deletrear, en el libro del porvenir como yo en un mamotreto del otro siglo*⁹¹ [...].

Il établit ainsi une distinction entre les croyances propres aux habitants du village dont il tire ses traditions, et l'effet fantastique contenu dans ses récits. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans le recueil *Antología del cuento extraño* de Rodolfo J. Walsh de 1956, il est le seul auteur péruvien inclus dans la sélection de textes.

Pour suivre notre première interrogation, la confrontation entre le réel et l'impossible naît dans ces textes des précautions oratoires qui insistent soit sur l'effort de fidélité à la source qui a mené à la rédaction du texte, soit sur la sincérité envers le lecteur comme dans « El alcalde » : « Excúseme que altere el nombre del personaje, porque, en puridad de verdad, he olvidado el verdadero⁹² [...]. » Il s'effectue dans les textes de Ricardo Palma non seulement une transcription écrite des récits populaires oraux, mais une mise en forme littéraire de ceux-ci. L'effet de fantastique se retrouve parfois en marge d'un texte dont le but est de raconter la naissance d'un nom de rue, comme c'est le cas dans « La faltriquera del Diablo ».

Mais nous pouvons nous demander dans quelle mesure l'auteur ne joue pas de cette affirmation en tant que témoin de ce qu'il a choisi de transposer et d'enfermer dans un texte : « El alacrán de fray Gómez », dont la fin relève du merveilleux à la manière du conte des frères Grimm « Les lutins », montre aussi la distance prise par l'auteur ; ici, c'est une distance face aux miracles religieux des chroniques franciscaines :

*Dice que fray Gómez, para escapar de sus aplaudidores, se elevó en los aires y voló desde el puente hasta la torre de su convento. Yo ni lo niego ni lo afirmo. Puede que sí y puede que no. Tratándose de maravillas, no gasto tinta en defenderlas ni en refutarlas*⁹³[...].

Nous soulignerons l'impression d'ironie contenue dans cet extrait, mais aussi le rôle

⁹¹ « Mais la population d'Ica a une propension à croire au surnaturel, et même avec des routes tyranniques on ne peut leur faire comprendre qu'il est faux que les sorcières voyagent dans les airs, chevauchant des manches à balai, qu'elles se livrent à des maléfices et qu'elles lisent, sans le déchiffrer lettre à lettre, le livre de l'avenir comme je le ferais dans un grimoire du siècle dernier [...]. » « Las brujas de Ica » in PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Madrid : Cátedra, 2006. Ed. Carlos Villanes Cairo. (1994), p. 507.

⁹² « Veuillez m'excuser si j'altère le nom du personnage car, pour vous dire la vérité, j'en ai oublié l'original [...]. » « El alcalde », *ibidem*, p. 376.

⁹³ « Il dit que frère Gómez, pour échapper à ses admirateurs, s'éleva dans les airs et vola du pont jusqu'à la tour de son couvent. Pour ma part, je ne le conteste ni ne l'affirme. Peut-être est-ce vrai, peut-être non. S'agissant de merveilles, je ne gâche pas d'encre à les soutenir ou à les réfuter [...]. » « El alacrán de fray Gómez », *ibid.*, p. 546-547.

de passeur, de témoin de ce qui se disait à l'époque et de ce qu'on a pu croire ou chercher à faire croire.

Dans l'édition de Carlos Villanes Cairo des *Tradiciones peruanas*, la quatrième série compte quatorze traditions dont quatre peuvent s'apparenter à l'expression fantastique. « El alcalde de Paucarcolla » mène une réflexion sur l'intérêt de la présence du Diable dans les sociétés : « [Y]a el diablo pasó de moda, [...] ya el diablo se murió, y lo enterramos [...]. Cuando vivía el diablo y había infierno, menos vicios y picardías imperaban en mi tierra. » En témoigne l'emploi d'adjectifs : « Protesto contra la supresión del enemigo malo, en nombre de la historia *pirotécnica* y de la literatura *fosforescente*. Eliminar el diablo es matar la tradición⁹⁴ ». C'est l'artificialité et l'aspect spectaculaire de « poudre aux yeux » qui se ressent ici. Cette remarque se rapproche d'ailleurs à notre sens de la remarque de Cortázar à propos des mauvais récits fantastiques⁹⁵, et de la remarque de Lovecraft à propos des mauvais auteurs. L'existence du mal incarné, projeté dans le personnage du diable, en fait une force qui donne relief et épaisseur au texte, et celui-ci devient le terrain d'opposition de forces et souligne aussi la peur que peuvent ressentir les personnages, une peur incarnée et non une angoisse existentielle sans objet, à une époque où le fait d'incarner, de donner chair, ici par le biais de la religion, à la peur, peut encore transmettre ce sentiment sans perdre de son intensité.

Dans « Don Dimas de la Tijereta », le fantastique se ressent à nouveau à travers le motif du diable et la présence de fantômes. La causalité liée au hasard de la coïncidence, c'est-à-dire à deux événements dont la réalisation isolée n'est pas étrange mais dont la concomitance devient inquiétante, est soulignée dans « La trenza de sus cabellos » à propos de la destruction d'une statue équestre de Philippe V à la suite du tremblement de terre de 1746 :

Y aquí queremos consignar una conciencia curiosa. Casi a la vez que caía de su pedestal el busto del monarca, recibióse en Lima la noticia de la muerte de

⁹⁴ « [O]u bien le diable n'est plus à la mode [...], ou alors il est mort, et nous l'avons enterré [...]. Lorsque le diable vivait et qu'il y avait l'enfer, il régnait moins de vices et de malice sur ma terre », « Je proteste contre la suppression de l'ennemi mauvais, au nom de l'histoire pyrotechnique et de la littérature phosphorescente. Éliminer le diable, c'est tuer la tradition [...]. » (C'est nous qui soulignons.) « El alcalde de Paucarcolla », *ibid.*, p. 376.

⁹⁵ « En la mala literatura fantástica, los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario » ou « un gran despliegue de cotillón sobrenatural » (« Dans la mauvaise littérature fantastique, les profils surnaturels sont généralement introduits comme des coins instantanés et éphémères dans la masse solide du coutumier », « un grand déploiement de cotillons surnaturels »). CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores. Último round*, México : Siglo XXI, 1969, p. 80-81.

*Felipe V a consecuencia de una apoplejía fulminante que es como quien dice un terremoto en el organismo*⁹⁶[...].

« El resucitado » est plutôt une justification par le biais de l'effet fantastique du péché capital de l'avarice ; là où les fables ont recours au merveilleux, dans ce récit, le fantastique perceptible dans la résurrection du personnage – résurrection expliquée par la science puisque l'état de mort a été confondu avec la catalepsie – permet de parvenir à l'idée moralisatrice contenue dans la dénonciation du péché capital de l'avarice. Plus encore, les informations historiques qui jalonnent le texte créent le cadre de vraisemblance qui donne des repères au lecteur.

Est-ce à dire que les traditions de Ricardo Palma que nous avons mentionnées sont fantastiques ? Nous pouvons à tout le moins conclure que certaines d'entre elles en provoquent l'effet, et contiennent des éléments qui peuvent être développés dans une perspective fantastique, comme en témoigne Bernard Goorden :

*Répondant à la définition du fantastique argentin que l'on peut étendre à tout le fantastique latino-américain, l'école péruvienne – la seconde en importance après celle d'Argentine... – fait ses premiers pas avec les célèbres Tradiciones peruanas (1872), de Ricardo Palma*⁹⁷ [...].

Que retrouvons-nous dans nos textes contemporains qui puisse rappeler l'écriture de Ricardo Palma ? On prendra l'exemple de Fernando Iwasaki, dans ses *Inquisiciones peruanas*, qui rappelle Palma, ne serait-ce que par le titre de son ouvrage ; et on retrouve chez les deux auteurs la malice et la vision ironique de l'ordre établi. Le choix de « inquisiciones » n'est pas non plus sans rappeler Borges, et peut constituer un lien avec l'écriture fantastique dans la mesure où il vise à remettre en question la réalité construite dans les ouvrages érudits.

b) El inclemente : Clemente Palma (1872-1946)

Fils de Ricardo Palma, il est moins reconnu que son père⁹⁸. Il n'en demeure pas moins que c'est un auteur fréquemment cité dans les anthologies de nouvelles fantastiques et qu'une journée d'étude en 2013 à l'Université de San Marcos, ainsi qu'une exposition à la Casa de la Literatura Peruana un an plus tôt lui ont été consacrées. Auteur du mouvement moderniste, dont les principaux avatars sont Ruben Darío et Leopoldo Lugones, il met en valeur une

⁹⁶ « Et nous voulons consigner ici une curieuse circonstance. Au moment presque où tombait de son piédestal le buste du monarque, on reçut à Lima la nouvelle de la mort de Philippe V des suites d'une apoplexie foudroyante qui est ce que l'on pourrait appeler un séisme de l'organisme ». « La trenza de sus cabellos » in PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Ed. Carlos Villanes Cairo. Madrid : Cátedra, 2006 [1994], p. 331.

⁹⁷ GOORDEN, Bernard. *S.F. Fantastique et ateliers créatifs*. Bruxelles : Cahiers JEB, 1978, p. 87.

⁹⁸ Quand nous avons eu l'occasion de demander pourquoi au Pérou, deux raisons ont été avancées : la critique de César Vallejo et les propos considérés comme racistes qu'il a tenus dans sa thèse.

littérature originale en réaction aux modèles européens, en particulier le romantisme espagnol, en s'inspirant de la philosophie positiviste et d'auteurs hors des frontières nationales comme Edgar Allan Poe ou Guy de Maupassant. Par certains aspects, l'atmosphère de la trentaine de nouvelles qu'il a écrites, notamment les deux plus célèbres de son recueil *Cuentos malévolos* qui relèvent du fantastique, « Los ojos de Lina » et « La granja blanca », nous rappelle également les textes de Villiers de l'Isle Adam, dont le titre du recueil *Contes cruels* fait d'ailleurs écho à l'ouvrage du Péruvien. « La granja blanca » contient une critique du consensus réaliste :

*Cordelia ha habitado la Granja Blanca, la ha habitado en cuerpo y alma. Si Cordelia murió, como usted me asegura, hace dos años, la vida y la muerte son iguales para mí, y como consecuencia, se derrumba la filosofía positivista de usted. / — ¡Pobre hijo mío! Tú desvarías... lo que me dices es un absurdo. / — Pues entonces, maestro, el absurdo es la realidad*⁹⁹.

Plutôt que la dangereuse menace de transgression de la convention du réel, c'est la description de cet impossible selon les lois positivistes, dans le langage, que nous ressentons à la lecture de cet extrait. Cette mise en doute atteint un idéalisme qui associe le fantastique à la poésie.

Dans ses récits, le choix de donner des noms étrangers aux personnages les inscrit dans un univers éloigné des familles bien-pensantes de la société péruvienne, mais remet justement en question les fondements de cette société. Cette vision pessimiste, surtout dans *Historietas malignas*, est également mise en scène dans le court prologue au conte « Las mariposas », dans lequel l'auteur s'adresse à sa fille, Edith :

*¡Ojalá que nunca sientas ni entiendas esas bellezas! Quede eso para los que, dotados de perspicacias malsanas, desencantados de la eterna ironía de las cosas, desviados por la filosofía del concepto sano de la vida, instigados por curiosidades morbosas y por las intuiciones hermosamente malignas de la neurosis, puedan ver debajo de las tersas y brillantes superficies, en los subsuelos de la vida normal, bellezas recónditas y sutiles, que a ti te parecerían sombras aterradoras y complejidades brutales e incomprensibles de pasiones, instintos y perversidades antiestéticas*¹⁰⁰ [...].

⁹⁹ « Cordelia a habité la Ferme Blanche, elle l'a habitée corps et âme. Si Cordelia est morte, comme vous le soutenez, il y a deux ans, la vie et la mort sont égales pour moi, et par conséquent, votre philosophie positiviste s'effondre. / — Mon pauvre enfant ! Tu divagues... ce que tu me dis est absurde / — Alors, maître, l'absurde est la réalité. » « La granja blanca » in PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 271.

¹⁰⁰ « Plaise à Dieu que jamais tu ne ressenties ni ne comprennes ces beautés ! Que s'en chargent ceux qui, dotés de perspicacité malsaine, désenchantés par l'éternelle ironie des choses, détournés, par la philosophie, du concept sain de la vie, incités par des curiosités morbides et par les intuitions joliment malignes de la névrose, peuvent voir sous les superficies lisses et polies, dans les sous-sols de la vie normale, des beautés retirées et subtiles, qui à toi te sembleraient des ombres effrayantes et des complexités brutales et incompréhensibles de passions, d'instincts et de perversités antiesthétiques [...]. » Prologue à « Las mariposas », *ibidem*, p. 373-374.

Cette introduction au conte, dont nous percons le double discours dans le contexte du modernisme, pourrait être une définition de son écriture par l'auteur lui-même, et dans laquelle résonne le fantastique.

La nouvelle « Vampiras », ainsi que « Aventura del hombre que no nació » sont des pré-textes ayant pour motif le vampire pour l'un, le double pour l'autre. Laissant de côté la première nouvelle, « Aventuras del hombre que no nació », où l'on retrouve la binarité évoquée par Víctor Bravo à travers l'image de celui qui n'est pas né et de celui qui ne mourra jamais, et « La granja blanca », à travers le personnage de Cordelia, explorent le motif du double pour en révéler les aspects fantastiques, ce que l'on retrouvera plus tard dans des nouvelles comme « Doblaje » de Julio Ramón Ribeyro, et « Mis dos yo » de Sebastián Salazar Bondy. Mais l'originalité de Clemente Palma réside dans la technique de description des actes terribles, reflet de l'horreur de l'être humain :

Entonces el anciano, sin que yo pudiera impedirlo, acercóse con la niña a la ventana, la [sic.] dio un rápido beso en la frente y la arrojó de cabeza sobre la escalinata de piedra de la Granja. Oí el ruido seco del pequeño cráneo al estallarse [...] Los lobos olieron la sangre y poco a poco fueron acercándose¹⁰¹[...].

Nous rappellerons que cette description sert de cadre à l'effet fantastique, qu'elle contribue à créer l'atmosphère que l'on qualifiera volontiers avec Roas de menaçante, rappelant tantôt « El solitario » de l'Uruguayen Horacio Quiroga, tantôt « La parure » de Maupassant et l'inadmissible qui peut aussi venir de l'attitude de l'être humain, d'où la vision idéale contenue dans les mots qu'il adresse à sa fille. Mais du point de vue du texte, cette menace n'est qu'un arrière-plan, et sur la scène, le basculement fantastique, sur lequel on reviendra, s'opère essentiellement dans la logique intra-textuelle.

Enfin, la nouvelle « La última rubia » et le roman *X.Y.Z.* relèvent davantage de la science-fiction, constituant des origines certaines pour la recherche d'une tradition.

c) Enrique López Albújar (1872-1965)

Magistrat, il est surtout connu pour son roman *Matalaché*, une histoire d'amour sur fond de discrimination raciale, et pour la veine indigéniste de son écriture ; mais il a également publié, au début de sa carrière, des nouvelles relevant de l'écriture fantastique.

¹⁰¹ « Alors le vieillard, sans que je ne pusse l'en empêcher, s'approcha de la fenêtre avec l'enfant, déposa un rapide baiser sur son front et la jeta, tête en avant, sur le perron de pierre de la Ferme. J'entendis le bruit sec du petit crâne volant en éclats [...]. Les loups sentirent le sang et s'approchèrent peu à peu [...]. » « La Granja Blanca » in PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 273.

C'est notamment dans son recueil *Nuevos cuentos andinos* (1927) que l'on trouve « Una posesión judicial », nouvelle présente à la fois dans l'anthologie de Harry Belevan et dans celle de Gonzalo Portals. Dans ce texte, composé de deux chapitres, l'exposition est assez longue, et le nœud de l'action tardif rappelle certains textes de Poe ; les questions posées par les personnages relèvent de la technique du roman policier où l'enquête fait progresser le récit. Le fantastique ne se développe que dans la deuxième partie. Il apparaît d'abord dans la mention des croyances populaires à propos d'une maison, évoquant pour nous, aujourd'hui, les légendes urbaines actuelles telles que la casa Matusita à Lima. Le sentiment de peur est largement développé (« A ratos, una extraña frialdad que insensiblemente había ido apoderándose de mí, hacíame estremecer y sentir un malestar indefinible »), l'hésitation entre étrange et fantastique est maintenue jusqu'à la fin, et elle est ressentie tant par le personnage que par le lecteur : « Mientras para todos los presentes la verdad estaba fuera de toda duda, para mí lo imposible estaba por encima de la verdad. Y es que para ello la cuestión sólo tenía un lado : el natural, porque lo extraordinario no existía¹⁰² [...] ». »

Le texte relève donc du fantastique tant dans la définition de Todorov que dans celle de Roas, et l'auteur, par cette nouvelle, contribue à l'écriture fantastique. Son originalité réside dans le choix d'un univers judiciaire citadin, différent des espaces de la campagne précédemment analysés.

d) Ventura García Calderón (1886-1959)

Il fait partie des auteurs péruviens qui ont vécu en France ; il a fréquenté les cercles littéraires français et s'est lié d'amitié avec Henri de Montherlant, qui lui a consacré un article en 1934.

Curieusement absent de l'anthologie *La estirpe del ensueño*, deux de ses nouvelles du recueil *La venganza del cóndor*, « La momia » et « La llama blanca » ont des traits d'expression fantastique. Elles s'inscrivent dans la tradition de textes relevant des croyances et de l'histoire nationale qui rappelle Ricardo Palma, surtout dans « La momia », texte dans lequel nous lisons « Las momias de los generales indios allí enterrados se despiertan si alguien quiere violar las tumbas », ou encore « Todo ello es simple atributo de muerto para

¹⁰² « Par moments, une étrange froideur qui, insensiblement, s'était peu à peu emparée de moi, me faisait trembler et ressentir un malaise indéfinissable » (p. 56), « Alors que pour toutes les personnes présentes, la vérité était indiscutable, pour moi, l'impossible était au-delà de la vérité. Et pour cela, le sujet n'avait qu'un seul aspect : naturel, car l'extraordinaire n'existait pas » (p. 61). Enrique López Albújar, « Una posesión judicial » in BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

que al despertar a mejor vida pueda morder unos granos de maíz, beber chicha del cántaro y masticar la coca que le dé fuerzas para seguir su ruta hacia el Padre Sol, más allá del Lago Titicaca ». La fin du texte relève du fantastique dans le jeu des temporalités croisées qui font « voyager » un passager clandestin – nous reviendrons sur ces passagers – d’une époque à l’autre : « [E]staba allí su hija Luz Rosales, su hija, o por lo menos su imagen exacta y duplicada ya en los siglos¹⁰³ [...] ». Ce motif du voyageur qui incarne la confrontation entre le réel et l’impossible, nous le retrouverons notamment dans la nouvelle « El baúl » de Felipe Buendía.

e) Abraham Valdelomar (1888-1919)

Malgré sa mort précoce, Abraham Valdelomar est considéré comme l’un des pères de la littérature péruvienne, et son œuvre prolifique en fait un auteur aux thèmes d’écriture variés. Dans le domaine qui nous intéresse, deux particularités ressortent de l’œuvre d’Abraham Valdelomar : la mise en scène des espaces du religieux chrétien (Paradis et Enfer) et l’aspect cinématographique des nouvelles que nous avons étudiées, notamment dans « Finis desolatrix veritae » et « El beso de Evans ».

Néanmoins, il ne nous semble pas que ces nouvelles relèvent du fantastique : d’abord, le sentiment de peur n’est jamais mentionné, ni suffisamment décrit pour être ressenti par le lecteur. Ce qui a lieu, ce qui est en jeu dans les nouvelles, c’est précisément ce qui est défini dans « Los ojos de Judas » : un prodige. Comme nous le remarquons dans une autre nouvelle, il n’y a pas de conflit avec le réel, le personnage ne manifeste aucune surprise (« Mi esqueleto estaba intacto y podía mover los miembros sin dificultad, en el trágico paisaje ») ; le paysage en question n’entre pas non plus en conflit avec le réel puisqu’il est décontextualisé et devient un simple *paraje*, un « endroit ». Si la rencontre avec le personnage squelettique qui se révèle être le Christ interroge, par le scepticisme qu’elle suscite, les convictions religieuses du personnage et, à travers lui, du lecteur, il ne semble pas que le sentiment de peur soit développé. Il n’y a pas non plus d’introspection. C’est le choix du point de vue et le fait de maintenir ce point de vue qui empêche l’effet fantastique : il n’y a pas de mouvement vers un élément connu, si ce n’est dans la description de la pourriture du corps, mais qui très vite

¹⁰³ « Les momies des généraux indiens enterrés là-bas se réveillent si quelqu’un veut violer les tombes » (p. 65), « Tout ceci n’est qu’un simple attribut du mort pour que, lorsqu’il se réveillera dans une vie meilleure, il puisse croquer des grains de maïs, boire de la chicha de la cruche et mâcher la coca qui lui donnera la force de continuer son chemin vers le Père Soleil, au-delà du Lac Titicaca » (p. 65), « Sa fille, Luz rosales, était là-bas, ou du moins son image exacte, dupliquée à travers les siècles » (p. 69). Ventura García Calderón, « La momia » in BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

évolue vers l'abstrait : « Ahora somos una vana imagen intangible ; somos un recuerdo ; pero toca tus miembros, busca tus huesos ; no encontrarás nada, nada¹⁰⁴ [...] ». L'absence de finalité de l'existence est ce qui peut créer le vertige, l'angoisse, le sentiment de dérégulation, mais pas l'effet fantastique ; il nous semble qu'au-delà de la remise en question de l'ordre rationnel, le texte serait plutôt un éloge du *carpe diem*.

« El beso de Evans » relève davantage de l'écriture scénaristique dans les descriptions détaillées des images qu'il propose, du physique des personnages jusque dans leurs tenues, et à nouveau, l'incarnation non problématisée du religieux tend à limiter l'effet fantastique ; nous disons « limiter », car on peut tout de même le ressentir dans le point de contact entre le quotidien des personnages et les scènes ayant lieu tantôt aux Enfers, tantôt au Paradis, et en ce que le baiser représente justement la contradiction entre le rêve, le réel, l'imaginé et l'impossible. Cette contradiction, et surtout le voyage entre rêve et environnement vraisemblable dans lequel sont insérés les personnages, se retrouvera dans notre corpus dans la nouvelle « Hipopótamos » de Juan Alonso Aranda Company.

f) César Vallejo (1892-1938)

Voici encore un auteur à la vie brève et qui, pourtant, aura laissé par son œuvre un héritage à la littérature péruvienne ; ce legs varié, composé de poésie, de romans, de théâtre, de chroniques, présente également quelques nouvelles dont l'écriture relève du fantastique, notamment « Fabla salvaje » qui en est un exemple pertinent.

Dans ce texte, le fantastique se mêle à la superstition et au folklore. Le miroir y joue un rôle de premier plan dès le début du texte où s'instaure l'atmosphère fantastique :

[D]escolgó de un clavo el pequeño espejo. Viose en él y tuvo un estremecimiento súbito. El espejo se hizo trizas en el enladrillado pavimento, y en el aire tranquilo de la casa resonó un áspero y ligero ruido de cristal y hojalata. Balta quedose pálido y temblando¹⁰⁵ [...].

L'incident est perçu comme une prémonition par le personnage, à laquelle s'ajoute une superstition sur le chant des poules. Peu à peu, le miroir évolue vers l'idée de fragmentation :

¹⁰⁴ « Mon squelette était intact et je pouvais bouger mes membres sans difficulté, dans le tragique paysage » (p. 88), « Désormais nous ne sommes qu'une vaine image intangible ; nous sommes un souvenir ; mais touche tes membres, cherche tes os ; tu ne trouveras rien, rien » (p. 91). Abraham Valdelomar, « Finis desolatrix veritae » in BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

¹⁰⁵ « [I]l décrocha d'un clou le petit miroir. Il s'y vit et se mit soudain à trembler. Le miroir se brisa en mille morceaux sur le sol carrelé, et dans l'air tranquille de la maison résonna un âpre et léger bruit de verre et de fer-blanc. Balta demeura pâle et tremblant [...]. » « Fabla salvaje » in VALLEJO, César. *Fabla salvaje*. Lima : Labor, 1965, p. 5.

Desdoblamiento o duplicación extraordinaria y fantástica, morbosa acaso, de la sensibilidad salvaje, plena de prístinos poros receptivos de aquel cholo [...]

Creyó sentir en el aire una presencia material oculta, de una persona que le estaba viendo y oyendo cuanto él hacía y meditaba en aquel instante. Creyó percibir su aliento y, aun más, una palabra suelta, tañida en voz baja, muy bajita, que se escabulló rápidamente [...].

L'effet fantastique se développe dans l'évolution progressive du personnage vers l'enfermement et la folie. On note que ce fantastique est très proche du fantastique contemporain mais rappelle aussi *Le Horla* : il n'y a pas de vampire gothique, mais plutôt le vampire qui est en soi, bien plus dangereux car, tout comme l'imagination, sans limites. La différence avec les textes de notre corpus, ce sont les envolées lyriques : « Y pensó : ¿cómo era que ella no se hubiera percibido en ninguna ocasión de la presencia de aquel sabueso? ¡Adelaida ama al otro! ¡Al del espejo! Sí. ¡Oh cruel revelación! ¡Oh tremenda certidumbre! ». C'est là un ton qui est ressenti comme moins vraisemblable chez le lecteur aujourd'hui.

L'ambiguïté chère à Todorov est perceptible à la fin du récit lorsque le protagoniste chute de la falaise : « De súbito, alguien rozó por la espalda a Balta, hizo este un brusco movimiento pavorido hacia adelante y su caída fue instantánea, horrorosa, espeluznante, hacia el abismo¹⁰⁶ [...]. » L'indécision contenue dans « alguien » crée l'effet fantastique. La définition structuraliste fonctionne parfaitement ici, et nous rappelle à nouveau *Le Horla*, dans l'enfermement sur soi, l'isolement et la paranoïa. Des élans de positivisme rationnel sont aussi perceptibles dans le discours d'un personnage secondaire auquel Balta a confié son inquiétude :

A mí me sucede a veces cosa muy semejante. En ocasiones, y esto me acontece cuando menos lo pienso, cruzan como relámpago por mi mente una luz y un mundo de cosas y personas que yo quiero atrapar con el pensamiento, pero que pasan y se deshacen apenas aparecen. Cuando estuve en Trujillo, un señor a quien referí esto me dijo que eran rasgos de locura y que debía yo cuidarme mucho¹⁰⁷ ...

¹⁰⁶ « Dédoublément ou duplication extraordinaire et fantastique, morbide, peut-être, de la sensibilité sauvage, pleine de pores primitifs et réceptifs de ce métis » (p. 35), « Il crut sentir dans l'air une présence matérielle occulte, d'une personne qui voyait et écoutait tout ce qu'il faisait et pensait à cet instant. Il crut percevoir son souffle, et, plus encore, un mot lâché, résonnant à voix basse, très basse, et qui rapidement fila » (p. 41-42), « Et il se dit : comment était-il possible qu'elle n'eût jamais perçu la présence de ce limier ? Adelaida aime l'autre ! Celui du miroir ! Oui. Oh, cruelle révélation ! Oh, terrible certitude ! » (p. 43), « Soudain, quelqu'un frôla l'épaule de Balta, celui-ci fit un mouvement brusque et effrayé vers l'avant et sa chute fut instantanée, horrible, terrifiante, vers l'abîme [...]. » (p. 59) *Ibidem*.

¹⁰⁷ « Il m'arrive parfois chose semblable. Par moments, et cela a lieu lorsque j'y pense le moins, dans mon esprit se croisent, tel un éclair, une lumière et un monde de choses et de personnes que je veux attraper par la pensée, mais qui passent et disparaissent à peine après m'être apparus. Lorsque j'allai à Trujillo, un homme auquel je fis part de ceci me dit que c'étaient là les traits de folie et que je devais bien prendre soin de moi... » *Ibid.*, p. 23-24.

« Teoría de la reputación », autre nouvelle de Vallejo, interroge la notion d'identité par le nom, « – Ese individuo carece, en verdad, de nombre. Soy yo quien guarda su nombre. [...] – ¿Se puede acaso tomar el nombre de una persona y esconderlo en un estuche, como una simple sortija o un billete¹⁰⁸? », mystérieux personnage omniscient qu'est Muchay ; dans une veine poétique, cette courte nouvelle rappelle pour nous la manifestation de la puissance de l'auteur sur la création de ses personnages, que l'on retrouvera plus tard chez Víctor Miró Quesada Vargas dans sa nouvelle « El riesgo de ser personaje », de notre corpus et, bien sûr, dans les vertiges borgésiens.

Ces auteurs, de la génération des années 1920 parfois appelée « generación Colónida » en raison de la tendance de cette revue, dirigée par Abraham Valdelomar et qui s'insurgeait contre l'ordre établi, le conservatisme et l'oligarchie¹⁰⁹, constituent en quelque sorte un noyau dur permettant de trouver des textes fantastiques distants de nous de plus d'un siècle.

2. Le tournant des années 1950

Ce « rescate », cette récupération des textes fantastiques d'auteurs de la génération de 1950, a été mené par Elton Honores. Néanmoins, Belevan l'avait déjà initié bien avant dans son anthologie. Du point de vue politique, l'époque est marquée par l'arrivée d'Odría au pouvoir ; le contexte socioculturel est celui du mouvement de la campagne vers la ville qui voit se développer le capitalisme, et s'étend très rapidement, rappelant l'expression de « ville tentaculaire » ; cette ville, c'est la capitale, Lima, le champ de réflexion d'auteurs influencés par des écrivains nord-américains. Quels auteurs écrivent des textes fantastiques à cette époque ? Et quels échos ont-ils dans nos textes actuels ?

a) Felipe Buendía (1927- 2002)

Deux nouvelles de cet auteur dont le fils a récemment réédité les textes ont attiré notre attention : « El baúl » et « Meredí ».

« El baúl » est le récit d'un étrange voyage dont le protagoniste est enfermé dans une malle. Le fantastique commence à opérer dès le début dans le contraste entre les effets de réel de la situation initiale, la description des différents types de coffres qui existent et les lieux où l'on peut les trouver d'une part, et le voyage qui s'ensuit. Par certains aspects, ce voyage

¹⁰⁸ « — Cet individu, en vérité, n'a pas de nom. C'est moi qui conserve son nom. / — Peut-on, alors, prendre son nom à une personne et le cacher dans un étui, comme une simple bague ou bien un billet ? ». César Vallejo, « Teoría de la reputación » in *La estirpe...*, p. 311-312.

¹⁰⁹ Voir à ce propos MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana. *Intruisimos fantásticos en el cuento peruano*. In : MORILLAS VENTURA, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid : Siruela Quinto Centenario, 1991.

initiatique du héros nous rappelle les textes de Lewis Carroll, mais les lieux parcourus sont plus angoissants et vraisemblables que ceux du Britannique, qui crée un univers merveilleux. La peur est bien présente¹¹⁰. Les membres du groupe appelé « la pandilla del baúl » ont ce point commun d'avoir voyagé dans un coffre, et cette expérience commune mais insolite évoque pour nous une sorte de sésame, comme dans « La insignia » de Julio Ramón Ribeyro. Certains éléments renvoient au domaine de l'étiologie, la recherche d'une totalité originelle, comme le font parfois les mythes. Ici, la référence au jade, et aux quatre vertus cardinales qui, alliées aux trois vertus théologiques, viennent s'opposer aux sept péchés capitaux.

Ce voyage, concret, ressemble à un voyage initiatique dans les méandres de la psyché, dont l'étymologie apparaît lorsque le héros se trouve au sommet d'une montagne en Chine, juste avant de connaître Lao, qui le guidera dans sa découverte à travers le pays avant de revenir dans le quartier chinois de Lima.

« Meredí » place au centre de la nouvelle un personnage féminin, qui évoque pour nous la muse Polymnie, un être d'éther, complètement désintéressé par le matériel, mais qui n'existe pas véritablement, la muse de l'auteur en quête d'inspiration, dont les traits sont à peine ébauchés dans la nouvelle, un personnage aérien, un fantôme presque, et peut-être l'incarnation du fantastique lui-même : « Ahora sé que las voces que escapaban de su garganta, eran parte de ese misterio¹¹¹ [...] ». Ainsi, les deux personnages sont le complément l'un de l'autre, le Yin et le Yang, le souffle de création et sa mise en mots. Si la réalité, ou du moins la vraisemblance, est remise en cause, c'est dans la construction du récit, dont la fin interroge le réel à travers le rêve et l'impression de « déjà vu ». Ce personnage féminin mystérieux, nous le rencontrons dans d'autres nouvelles, et on le retrouve dans des textes non nécessairement fantastiques. Mais il prend ici une couleur toute particulière, parce que le fantastique fonctionne comme une allégorie sans pour autant ôter au personnage son aspect imaginaire et presque inconsistent.

b) Julio Ramón Ribeyro (1929 - 1994)

Bien qu'il soit classé parmi les auteurs de la génération de 1950, il ne nous semble pas que Julio Ramón Ribeyro ait publié l'essentiel de ses nouvelles fantastiques dans les années

¹¹⁰ « El terror que ya era otro sistema nervioso con voluntad propia me hizo retroceder [...]. » (« La peur, un autre système nerveux désormais, ayant une volonté propre, me fit faire machine arrière [...]. ») Felipe Buendía, « El baúl » in BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. 124.

¹¹¹ « Je sais, maintenant, que les voix qui s'échappaient de sa gorge faisaient partie de ce mystère [...]. » « Meredí » in BUENDÍA, Felipe. *El baúl*. El baúl editores, 2014. Il s'agit d'une nouvelle édition des œuvres de Felipe Buendía.

1950, mais plus tard, entre 1972 et 1977. Nous pensons en effet que « Demetrio », « Ridder y el pisapeles » ou encore « El ropero, los viejos y la muerte », des années 1970, méritent tout autant que « La insignia », « Doblaje » ou « La botella de chicha », toutes trois publiées en 1958, d'être considérées comme fantastiques.

Dans le petit cercle des auteurs de fantastique, l'intertextualité se crée aussi par la rédaction d'articles critiques : José Güich, l'un des plus récents auteurs de notre corpus, a publié des articles de réflexion sur le fantastique, et notamment un sur Ribeyro :

*Si bien Ribeyro fue catalogado como un exponente del neorrealismo urbano de mediados del siglo XX, gran parte de su obra está impregnada por un tono insólito o extraño, aunque en realidad solo algunos cuentos pueden adscribirse a la narración fantástica en sentido estricto*¹¹² [...].

Nous avons déjà eu l'occasion de voir dans quelle mesure une nouvelle comme « Demetrio » peut être considérée comme fantastique. « Doblaje » ou « Ridder y el pisapeles », pour leur part, concentrent davantage l'effet fantastique sur la toute fin de la nouvelle. Dans « La insignia », en revanche, il n'y a pas de confrontation entre le réel et l'impossible ; l'effet fantastique naît plutôt de la situation dans laquelle se trouve le protagoniste, qu'il ne comprend pas et ne parvient à expliquer, et dont le lecteur prend lui aussi connaissance au fur et à mesure par le jeu des points de vue.

Comment l'auteur perçoit-il son écriture ?

*[M]is cuentos que son considerados fantásticos están apoyados siempre en hechos reales que he conocido o vivido, pero en los cuales hay siempre un momento en que la historia se dispara un poco hacia lo insólito e inesperado*¹¹³ [...].

Cette idée confirme celle que le fantastique nécessite un effet de réel pour pouvoir se développer. On notera également le choix du verbe « se dispara », qui signifie littéralement « lancer » ou « tirer », et qui suppose un glissement, un passage, un mouvement.

L'intertextualité avec d'autres auteurs péruviens est assez fréquente. On trouvera dans « Ave de limbo » de Carlos Calderón Fajardo un écho à « El ropero, los viejos y la muerte » dans le motif du jeu dans l'armoire et dans le choix des personnages qui sont des enfants, et le personnage de la nouvelle « El penal » s'appelle Demetrio, texte que nous avons

¹¹² « S'il est vrai que Ribeyro a été catalogué comme un représentant du néoréalisme urbain de la moitié du vingtième siècle, une grande partie de son œuvre est imprégnée d'un ton insolite ou étrange, bien qu'en réalité seules quelques nouvelles puissent renvoyer à la narration fantastique au sens strict [...]. » GÜICH RODRÍGUEZ, José. Notas sobre la vertiente fantástica en la narrativa de Ribeyro. *Lienzo*, 2009, n° 30, p. 132.

¹¹³ « [M]es nouvelles que l'on considère comme fantastiques s'appuient toujours sur des faits réels, que j'ai connus, ou vécus, mais dans lesquels il y a toujours un moment où l'histoire tire un peu vers l'insolite ou l'inattendu [...]. » Julio Ramón Ribeyro cité par MARTÍNEZ, José María. Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro : taxonomías y recepción. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2008, n° 67, p. 269.

eu l'occasion d'analyser. « Doblaje », qui évoque l'existence d'un double aux antipodes, semble aussi avoir inspiré Carlos Herrera dans « Soñada » (« quizás en otro lugar la mujer de mis sueños se alejaba también, triste, de un creador ajeno¹¹⁴ ») et Ricardo Sumalavia dans « Última visita ». Güich, dans « Paisaje con hombre que corre », nous rappelle dans une certaine mesure « La insignia » à travers la mention « Del Viso y sus futuras acciones representaron alguna clase de peligro para *el orden que esa fuerza protegía con celo ejemplar* », confirmée par « [s]u inquietud se relacionaba con una especie de insignia¹¹⁵ ».

c) Edgardo Rivera Martínez (1933) : fantastique et merveilleux

Nous aurons l'occasion d'inclure des nouvelles d'un recueil de 2006, *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*, dans la deuxième partie de notre travail, mais voyons ici en quoi les précédents écrits de l'auteur ont contribué à rénover l'écriture fantastique. Entre tradition et modernité, Edgardo Rivera Martínez propose une image nouvelle du monde andin, inscrivant dans ses textes la langue quechua, choisissant une toponymie qui s'ancre dans un espace précis, une faune et une flore particulières, des vêtements, un style de musique originaux. Ses personnages, comme cela a été rappelé lors du colloque réalisé en son honneur le 15 août 2013 à l'Institut Raúl Porras Barrenechea, sont souvent des marginaux, isolés, au sein de la problématique de l'identité, du temps, et du double, fructifère pour le fantastique.

Ricardo González Vigil souligne chez l'auteur la spécificité de son écriture, à la fois andine, néo-indigéniste relevant du *real maravilloso* comme dans « Ángel de Ocongate », et liménienne, plutôt onirique et fantastique. Dans « Lectura al atardecer », c'est l'aspect métalittéraire qui est mis en valeur : Rivera Martínez écrit en 1997 ce texte portant sur le néant et l'absurde condition du lecteur en choisissant une modalité d'écriture qui se rapproche de *La modification* de Butor par la mention « te sorprendes de que el texto se desarrolle todo en segunda persona¹¹⁶ ».

Le motif de l'ange, mais perçu d'une manière nouvelle, bien différente de l'univers religieux du merveilleux chrétien, vient enrichir l'imaginaire du fantastique :

Siempre me ha interesado la figura del ángel, a partir de las representaciones de la pintura colonial que vi en mi infancia, ya sea en mi ciudad natal, ya en el

¹¹⁴ « [A]illeurs, peut-être, la femme de mes rêves s'éloignait aussi, triste, d'un créateur autre ». Carlos Herrera, « Soñada » in *La estirpe...*, p. 807.

¹¹⁵ « Del Viso et ses actions à venir représentèrent un type de danger pour l'ordre que cette force protégeait d'un zèle exemplaire », « Son inquiétude était liée à une espèce d'insigne ». José Güich, « Paisaje con hombre que corre » in *La estirpe...*, p. 782. C'est nous qui soulignons.

¹¹⁶ « [T]u es surpris par le fait que le texte se développe entièrement à la deuxième personne ». Edgardo Rivera Martínez, « Lectura al atardecer » in GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1990-2000*. Lima : Copé, 2001, p. 193.

*convento de Ocopa, o en Lima. Esa figura hierática y alada, con una espada o un arcabuz, y en suntuoso y flamígero traje. Más tarde me impresionaron sobremanera los ángeles del Greco y, en la literatura, los de Rilke [...]. No, pues, el ángel como guardián, ni como mensajero de Dios, y menos como escolta decorativa de la Virgen María o de los santos, sino como individualidad de intensificada existencia, y, según me lo figuraba, en soledad siempre y en permanente interrogación sobre sí mismo*¹¹⁷.

Ainsi, les anges de « El visitante » et « Ángel de Ocongate » sont différents de leur avatar traditionnel et peuvent, de même que « El unicornio » a recours à un personnage typique du merveilleux, revêtir des aspects fantastiques par la manière dont ils sont insérés dans l'histoire. Par exemple, Fernando et Lena, dans « El visitante », se trouvent face à un ange et à l'incongruité de sa présence.

Quels prolongements voyons-nous dans notre corpus ? La nouvelle « El gato del abismo » de Julio César Vega, qui met en scène un ange ou, dans une certaine mesure, l'être qui cohabite avec les héros de « Verano del desprendimiento » de Güich, sont des héritiers de cette manière de concevoir un personnage imaginaire inclus dans le quotidien.

Ainsi, chez Rivera Martínez, la frontière entre le fantastique et le merveilleux est perméable, mais l'auteur lui-même ne fait pas pour autant d'amalgame :

*Terminaré diciendo que en todos nosotros, jóvenes, adultos, hombres y mujeres mayores, pervive siempre la curiosidad, el interés, la fascinación ante lo fantástico y más aún ante lo maravilloso, que fueron parte importantísima de nuestra infancia. Una disposición que no debemos reprimir, sino, antes bien, conservar y cultivar, sobre todo en un mundo y una época tan difíciles y deshumanizados como los de ahora*¹¹⁸[...].

d) Luis Loayza (1934) et le micro-récit

Un mystère entoure cet auteur dont seules quelques photos sont connues. Il est davantage reconnu au Pérou pour ses essais que pour sa prose, des essais sur Joyce, sur Proust, ou sur la biographie de Borges rédigée par Rodríguez Monegal. L'analyse de la

¹¹⁷ « J'ai toujours été intéressé par la figure de l'ange, à partir des représentations de la peinture coloniale que j'ai vues durant mon enfance, que ce soit dans ma ville natale, ou bien dans le couvent d'Ocopa, ou à Lima. Cette figure hiératique et ailée, avec une épée ou une arquebuse, dans un somptueux costume flamboyant. Plus tard les anges m'ayant particulièrement impressionné furent ceux du Greco et, dans la littérature, ceux de Rilke [...]. Ainsi, ce n'était pas l'ange comme gardien ou comme messager de Dieu, et encore moins comme escorte décorative de la vierge Marie ou des saints, mais comme individualité à l'existence intensifiée, et, tel que je me l'imaginais, toujours dans la solitude et en permanente interrogation sur lui-même. » Edgardo Rivera Martínez, « Lo fantástico y maravilloso en mis primeros relatos » in FERREIRA, César (Ed.). *Edgardo Rivera Martínez : nuevas lecturas*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2006, p. 70.

¹¹⁸ « Je finirai en disant qu'en chacun de nous, jeunes, adultes, hommes et femmes plus âgés, persiste toujours la curiosité, l'intérêt, la fascination face au fantastique et plus encore face au merveilleux, qui constituèrent une part importante de notre enfance. Une disposition que nous ne devons pas réprimer mais plutôt conserver et cultiver, surtout dans un monde et une époque aussi difficiles et déshumanisés qu'aujourd'hui ». *Ibidem*, p. 72.

réception de ses œuvres a été menée par Elton Honores dans *Mundos imposibles* à travers une approche qui le considère comme un précurseur des micro-récits, peu répandus à son époque. Il cultive en effet l'expression littéraire très courte, à une époque où ses contemporains se consacrent à l'entreprise de la « novela total ». Peut-on y voir une réaction, un contrepied ? En 1955, il publie *El avaro*, un recueil de ces micro-récits, dont José Donayre ou Ricardo Sumalavia sont les héritiers.

L'amitié qui le lie à Mario Vargas Llosa n'empêche pas des divergences concernant la distinction entre le fantastique et le réalisme, comme en témoigne l'auteur de *La ciudad y los perros* :

*Había leído [Loayza] todos los libros y hablaba de autores que yo no sabía que existían — como Borges, al que citaba con frecuencia, o los mexicanos Rulfo y Arreola — y cuando yo saqué a relucir mi entusiasmo por Sartre y la literatura comprometida su reacción fue un bostezo de cocodrilo*¹¹⁹ [...].

De crocodile félibertien, dirons-nous pour compléter ce panorama fantastique. Toutefois, les nouvelles de *El Avaro* ne nous semblent pas assez développées pour permettre à l'effet fantastique d'avoir lieu.

3. Les continuateurs

a) Carlos Calderón Fajardo (1946)

Carlos Calderón Fajardo fait partie des auteurs qui prétendent ne pas avoir l'intention d'écrire de fantastique alors que le texte peut être considéré comme tel, ou comme le dirait Picasso¹²⁰, de ceux qui ne cherchent pas le fantastique, mais le trouvent. Aujourd'hui traduit en France (son ouvrage *La conciencia del límite último* a été traduit aux éditions de L'arbre vengeur), il est plus intéressé par la manière dont les enfants des écoles de campagne vont lire ses œuvres que par une reconnaissance sur la scène internationale. Modestie, amour de la simplicité, tendresse nostalgique pour Paris, mais lucidité sur son évolution avec la certitude qu'il n'y retrouverait pas l'atmosphère dans laquelle il a vécu et qui lui a donné l'occasion d'écrire des nouvelles fantastiques sont des traits de cet auteur.

¹¹⁹ « [Loayza] avait lu tous les livres et parlait d'auteurs dont j'ignorais l'existence — tel Borges, qu'il citait fréquemment, ou les Mexicains Rulfo et Arreola — et lorsque je commençai à lui parler de mon enthousiasme pour Sartre et la littérature engagée, sa réaction fut un bâillement de crocodile [...]. » Mario Vargas Llosa cité par RAMÍREZ. FRANCO, Sergio. Sobre Luis Loayza. *Identidades, Reflexión, Arte y Cultura Peruana*, Suplemento del diario *El peruano*, 08/03/2004, n° 56, p. 6-7.

¹²⁰ « Je ne cherche pas, je trouve ». « Lettre sur l'art » (1926) in PICASSO, Pablo. *Propos sur l'art*. Paris, Gallimard, 1998, p. 21.

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer *El viaje que nunca termina*, et nous avons par ailleurs développé son aspect fantastique mêlé de gothique à travers une comparaison entre deux publications à propos du vampire Sarah Ellen.

Carlos Calderón Fajardo est également un amoureux de la mer. En témoigne son recueil *Playas*, mais aussi, du point de vue de son arrière-texte, le fait qu'il vive à Lima, à Barranco, et passe l'été à Punta Negra, dans une maison au bord de la mer. On verra quel statut a la mer dans l'imaginaire liménien et son importance pour l'écriture fantastique, mais nous pouvons déjà souligner que pour cet auteur, elle est le terrain du développement de l'imagination, notamment dans « El hombre que mira el mar » ou « Playa Revés ». Son habitude de parcourir la côte de Barranco jusqu'à Chorillos, sa connaissance de l'histoire des lieux, des statues qui rendent hommage aux héros locaux, en sont deux exemples. « El mascarón de proa », de Güich, est une des nouvelles évoquant la mer, sujet peu abordé par des auteurs liméniens dont la capitale se trouve pourtant au bord du Pacifique.

Récemment, Carlos Calderón a contribué à un projet de micro-récits, mené par Roas et José Donayre, intitulé *201*, dont tous les textes ont ce point commun qu'ils ont lieu dans une chambre d'hôtel. Dans la nouvelle « La estatua del 201 », le personnage de Carlos Calderón Fajardo, lui, se métamorphose en statue à cause de sa vanité.

b) José B. Adolph (1933-2008) : métaphysique-fiction ou pessimisme socialiste

La lecture de *Casa* de Prochazka, roman publié en 2004, évoque pour nous l'écriture de José B. Adolph. Connue, y compris sur des sites de spécialistes de science-fiction de langue anglaise qui lui dédient un chapitre en plus de celui consacré au Pérou¹²¹, pour son roman *Mañana las ratas* de 1984, il est le représentant national de cette écriture. Son texte, dont l'action a lieu en 2034, soit cinquante ans plus tard, remet en question le capitalisme à l'époque des ravages de Sentier Lumineux, et il s'y exprime non sans un certain cynisme. Il n'est pourtant pas particulièrement mis en valeur par Belevan :

*[D]ifícil encasillarlo dentro de alguna tradición o corriente perceptible de nuestra literatura, José Adolph podría ser considerado como un rezagado del modernismo aun cuando su prosa – desordenada a veces, y en otros momentos superficial – carece del afán perfeccionista, sonoro y barroco de aquellos*¹²² [...].

¹²¹ Voir à ce sujet l'article en ligne d'Elton Honores sur l'auteur dans *The encyclopedia of Science Fiction (SFE)*, traduit par Andrea Bell. Mis à jour le 24/10/2014. [Consulté le 21/02/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.sf-encyclopedia.com/entry/adolph_jose_b.

¹²² « [D]ifficile à classer dans une tradition ou un courant perceptible de notre littérature, José Adolph pourrait être considéré comme un moderniste tardif bien que sa prose — tantôt désordonnée, tantôt superficielle — n'ait pas la véhémence perfectionniste, sonore et baroque des auteurs de ce mouvement [...] » Introduction à

Ricardo González Vigil souligne davantage son talent :

*Dentro de la tradición favorable al realismo, dominante en nuestra narrativa, Adolph es una constante invitación a una óptica más compleja y cuestionadora. De ahí su predisposición a la literatura fantástica [...] Todo ello impregnado, casi siempre, de un cínico humorismo, de una soterrada crítica del orden burgués*¹²³.

L'obsession du temps, les interrogations sur l'identité et le rêve comme dans « No creas en cuentos de perros », l'idée de fin inattendue sont des thèmes récurrents de son écriture :

*Claro, es lo que en el género se llama la táctica O'Henry, que se hizo famoso en el siglo XIX justamente por eso, porque todos sus finales eran sorprendidos, inesperados. Eso me encanta*¹²⁴.

Ce *twist ending*, ou retournement final que l'on attribue à O'Henry, nous aurons l'occasion d'en reparler à l'heure de détailler la construction des nouvelles fantastiques de notre corpus. C'est en tout cas un recours fréquent de l'écriture, qui peut contribuer au dédain ressenti pour l'expression fantastique que l'on considère alors comme un simple tour de passe-passe au stratagème mal dissimulé, une solution de facilité déjà présente dans les coups de théâtre dans la dramaturgie et encore utilisé aujourd'hui au cinéma¹²⁵.

Est-ce à dire que ses textes sont fantastiques ? Nous n'avons pas trouvé de texte qui corresponde à la définition stricte du fantastique, au sens de Roas. Avant la peur ou l'incompatibilité avec la vraisemblance, c'est surtout la distance critique qui semble ressortir des textes de l'auteur. Néanmoins, « No creas en cuentos de perros », qui fait partie du premier volume de l'anthologie de Gabriel Rimachi et pose le problème du rêve, de l'éveil et de la confusion de la perception de l'un et de l'autre, semble avoir des traits de l'expression fantastique.

« Marita en el parque ». In BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. 160.

¹²³ « Dans la tradition favorable au réalisme, dominant dans notre littérature, Adolph constitue une invitation constante à une optique plus complexe et interrogatrice. D'où sa prédisposition à la littérature fantastique [...]. Le tout imprégné, presque toujours, d'un humour cynique, d'une critique sous-jacente de l'ordre bourgeois. » GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1975-1979*. Lima : Copé, 1983, p. 214.

¹²⁴ « Bien sûr, c'est ce que dans le genre on appelle la tactique O'Henry, auteur devenu célèbre au XIX^e siècle justement pour cette raison, parce que toutes les fins de ses textes étaient surprenantes, inattendues. J'adore cela. » SOTOMAYOR, Carlos M. Entrevista a José B. Adolph. In : SOTOMAYOR, Carlos M. *Letra Capital* [en ligne]. Lima : Letra capital. Mis à jour le 15 juillet 2007. [Consulté le 15/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://carlosmsotomayor.blogspot.fr/2007/07/entrevista-jos-b-adolph.html>.

¹²⁵ *The usual suspects* de Bryan Singer (1995), *Sixième sens* de M. Night Shyamalan (1999), ou plus récemment *Le prestige* de Christopher Nolan (2006).

4. Le cas de Harry Belevan

Chez cet auteur, l'idée d'arrière-texte est fondamentale : diplomate issu d'une famille de diplomates, ses voyages, l'approche de différentes langues, de différentes cultures, de différents mondes, mais souvent dans l'univers des livres, font que l'intertextualité est un trait caractéristique de son écriture. L'influence que suppose un environnement qui valorise la culture se retrouve dans les textes aux références intertextuelles nombreuses qui font penser à un *name dropping* dont seuls quelques *happy few* sauront retrouver les traces. Une fois apprivoisé ce savoir encyclopédique, on apprécie autant ses textes que l'apport théorique de son approche, qui justement, par la proximité avec différentes cultures, courants de pensée et philosophies, permet une rigueur de la réflexion dans une volonté d'exposé d'une définition qui serait la moins verbeuse et la plus vaste possible. Nous reconnaissons avec Vargas Llosa, et avec Elton Honores plus récemment, ainsi qu'avec les chercheurs qui lui ont consacré des articles, le travail réalisé pour mettre en valeur le fantastique. De même que Roas a réalisé un travail de recherche universitaire, puis a constitué des anthologies et écrit des nouvelles fantastiques, de même Belevan, dans cette démarche identique que l'on peut qualifier de « pluritechnique », développe une sensibilité particulière et riche face à cette écriture.

a) L'apport théorique

Présente dans l'introduction à l'anthologie de la nouvelle fantastique péruvienne et dans l'ouvrage purement théorique, accompagnée en outre d'une revue de littérature consacrée aux spécialistes du fantastique, la théorie de Belevan propose une perspective essentialiste sur la définition du fantastique, qui est présentée comme une « expression » et non un genre.

Quelques éléments de cette réflexion sont également inclus dans *Fuegos artificiales*, notamment dans l'entretien avec Roland Forgues. Il peut paraître à ce propos surprenant que la théorie se mêle à un texte de fiction. Mais c'est déjà ce que fait Belevan dans *La piedra en el agua*, qui rend finalement compte de la complexité de ce qu'est le fantastique, et le réel dans lequel il s'inscrit.

Belevan cherche à établir une propédeutique du fantastique : l'analyse du fantastique serait un moyen pour l'étude d'une science qui suppose ce passage obligé. Cette conception confirmerait l'idée de Sartre selon laquelle l'auteur qui emploie l'expression fantastique considère les objets, personnages ou situations qui l'entourent comme des moyens, jamais comme des fins en soi, renversant ainsi l'impératif catégorique kantien. Prenant de la sorte le fantastique à son propre jeu, Belevan fait de l'étude du fantastique un moyen pour parvenir à

un autre domaine : il serait un ensemble de symptômes qui fondent une connaissance, un travail préparatoire menant vers une forme de savoir. Mais la multiplicité des apparences de ces symptômes en fait un objet d'étude particulièrement inconstant et mouvant.

Cette approche est fondamentalement différente de celle de nombreux spécialistes : si la plupart des théoriciens cherche des systématisations rassurantes sous forme de motifs, thèmes récurrents, avatars, il semblerait que le fantastique soit finalement pour Belevan une charnière, un moyen en vue d'une fin qui le contiendrait. Un moyen en mouvement perpétuel, invisible car aux antipodes de nos conceptions, comme l'illustre la nouvelle « Doblaje » de Julio Ramón Ribeyro.

b) L'apport anthologique

C'est en 1977 qu'est publié ce travail, composé d'une sélection de douze auteurs, dont Belevan lui-même, pour un total de vingt nouvelles, classées dans l'ordre chronologique de naissance des auteurs. La motivation, de deux ordres, est expliquée dès l'introduction :

[L]a insatisfacción que viene produciéndome, desde hace varios años, el incompleto análisis de la llamada literatura fantástica, y el desprecio con que, sobre todo en el indescifrable universo latinoamericano nuestro, se mira esta suerte de « paraliteratura europeizante »¹²⁶ [...].

Plusieurs éléments sont à noter dans cette remarque : d'abord, une volonté de mettre en lumière des auteurs peu connus, ou bien des nouvelles peu connues d'auteurs faisant déjà partie du canon de la littérature péruvienne. D'ailleurs, Belevan y inclut deux femmes, ce qui n'est pas courant dans le pays : Carlota Carvallo de Núñez et María Tellería Solari¹²⁷. Ensuite, on voit dans ces lignes un objectif théorique dont le but est de préciser le statut de la littérature fantastique en Amérique latine. Quand Elton Honores et d'autres insistent sur la vision, dans les années 1950 au Pérou, du caractère étranger, sous-entendu « occidental » et urbanisé, du fantastique¹²⁸, la double distance imposée par le préfixe « para » et le suffixe « izante » semble à notre sens critiquer justement le manque d'ouverture des frontières géographiques dans l'étude de cette littérature.

¹²⁶ « [L]'insatisfaction que me procure peu à peu, depuis quelques années, l'analyse incomplète de ce qu'on appelle "littérature fantastique" et le mépris avec lequel, surtout dans cet indéchiffrable univers latino-américain qu'est le nôtre, on regarde cette espèce de "paralittérature européanisante" [...]. » BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. XIII.

¹²⁷ Aujourd'hui le lecteur peut découvrir des textes de Pilar Dughi, Rocío Silva Santisteban ou Mónica Belevan, et parmi les auteurs plus anciens nous citerons Sara María Larrabure et sa nouvelle « Peligro ».

¹²⁸ « [L]o fantástico, al ser una categoría extranjera, no permitía consolidar una literatura "nacional" » (« Le fantastique, parce qu'il est une catégorie étrangère, ne permettait pas de consolider une littérature "nationale" »). HONORES, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2010, p. 37.

Chaque nouvelle est accompagnée d'une présentation en contexte de l'auteur et de son œuvre, et de quelques lignes sur la particularité de la nouvelle retenue, ce qui fait son originalité, soit par sa construction, soit dans son mode d'expression.

Comparons pour finir le travail de Belevan et le nôtre : si sa tâche a été de sauver la littérature fantastique en prouvant l'existence d'une tradition, soit depuis Clemente Palma, soit parmi les auteurs de la génération de 1950, la nôtre est aujourd'hui d'écarter, dans le nombre important de textes publiés durant les cinquante dernières années et qui sont qualifiés de fantastique, les nouvelles qui ne le sont pas, et de ne conserver, tel celui qui sépare le bon grain de l'ivraie avec une machine et une technique justifiée, que les textes essentiellement fantastiques, selon des critères que nous avons déjà commencé à ébaucher.

c) L'apport littéraire

Quand nous voyons apparaître un certain Gregorio Samsa dans « La otra cara de la moneda », ou de multiples références à Dino Buzzatti dans « Que en paz descance Antonio B. », nous percevons à quel point l'écriture de Belevan est imprégnée de culture littéraire fantastique, et non exclusivement péruvienne.

L'expression fantastique de Belevan est personnelle, intérieure, subjective, et nourrie (dirions-nous vampirisée ?) des textes de Borges ou d'autres classiques du fantastique du point de vue littéraire, et de sa vie en France du point de vue culturel. Il est qualifié par son ami Vargas Llosa, dans l'introduction à son recueil *Escuchando tras la puerta* de 1975, de « voleur », dans sa réflexion sur ce qu'est la littérature :

*A otros escritores los estímulos primordiales les vienen de cosas, personas, hechos que ocurren en la vida que los rodea ; a [Belevan], de lo que lee. Aquéllos crean sus personajes e historias manipulando una materia prima que es la experiencia vivida ; él, sólo trabaja a partir de los libros. Si la literatura es siempre una realidad segunda, que refleja infielmente la primera, la real, los cuentos de Belevan constituyen una realidad tercera*¹²⁹ [...].

Mais en plus de s'attacher à la théorie, à la pratique d'autres auteurs réunis dans une anthologie et à l'écriture de nouvelles fantastiques, Belevan a également publié un roman d'expression fantastique, *La piedra en el agua* en 1977, et plus récemment un recueil de micro-récits intitulé *Cuentos de bolsillo*, en 2007. *La piedra en el agua* est un texte complexe,

¹²⁹ « Chez d'autres écrivains les stimuli primordiaux viennent des choses, des personnes, des faits qui ont lieu dans la vie qui les entoure ; chez [Belevan], de ce qu'il lit. Ceux-là créent leurs personnages et leurs histoires en maniant une matière première qui est l'expérience vécue ; lui ne travaille qu'à partir des livres. Si la littérature est toujours une réalité seconde, qui reflète infidèlement la première, les nouvelles de Belevan constituent une réalité troisième [...]. » VARGAS LLOSA, Mario. Harry Belevan o el robo perfecto. In BELEVAN, Harry. *Escuchando tras la puerta*. Barcelona : Tusquets editores, 1975, p. 8.

qui joue sur la mise en abyme, aux résonances baroques, empli de jeux de miroirs, de réfractions déformées. Le titre nous rappelle un texte fantastique d'un auteur français, Théophile Gautier, « Arria Mercella » :

*En effet, rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité*¹³⁰.

Le livre propose, si l'on transforme un peu l'idée de Ricardou, non pas la lecture d'une aventure, mais l'aventure d'une lecture, celle du personnage de Gésine qui découvre un bien étrange ouvrage dans une tout aussi étrange bibliothèque et ressent effectivement la peur, à chaque fois qu'elle s'apprête à lire un nouveau chapitre du roman de Roderick Usher¹³¹. Du point de vue de la structure du livre, l'usage des épigraphes, le prologue, les notes de bas de page et la mise en page elle-même de l'œuvre contribuent au vertige du livre dans le livre et à la création de multiples réalités. Du point de vue narratologique, dans la construction des personnages, dans le développement d'une grammaire du fantastique, dans les jeux intertextuels avec Novalis, Lovecraft, Borges ou Arthur Conan Doyle, Belevan ne se contente pas de montrer un conflit entre le réel et l'impossible : il passe d'une réalité à l'autre et crée des jeux d'échos, comme les ondes qui se propagent lorsqu'on jette une pierre dans l'eau. Plus légère et plus subtile qu'un pavé dans la mare, la pierre du fantastique remue juste ce qu'il faut la tranquillité paisible de la réalité créée dans la fiction. C'est là tout l'art fantastique de ce roman.

Quant à *Cuentos de bolsillo*, nous aurons l'occasion dans la deuxième partie d'en étudier quelques textes, mais l'on peut rappeler avec amusement qu'un des récits du recueil s'intitule « Los círculos concéntricos », ce qui propage l'onde fantastique en-dehors du roman de 1977 et la fait ressortir dans cet ouvrage. Au-delà de cette anecdote, le recueil comporte des textes très courts, qui relèvent parfois davantage, quand on les considère un à un, indépendamment les uns des autres, et non comme un ouvrage tissé, du simple jeu littéraire et des pirouettes de construction du type du *twist ending*. Les références intertextuelles y sont encore nombreuses, ce qui nous conduit à la conclusion de Vargas Llosa : « Si lo acusan de

¹³⁰ GAUTIER, Théophile. *La Morte amoureuse et autres récits fantastiques*. Paris : Gallimard, 1981. Coll. Folio, p. 204.

¹³¹ « [N]erviosa como estaba en un ligero temblor de los dedos » (p. 18), « Abrió el libro con temor » (p. 44), « una suerte de temor que la agarraba por la espalda » (p. 81) (« nerveuse qu'elle était tandis que ses doigts tremblaient légèrement », « Elle ouvrit craintivement le livre », « une sorte de peur qui l'assailait par derrière [...] ») (C'est nous qui soulignons.) BELEVAN, Harry. *La piedra en el agua*. Barcelona : Tusquets, 1977.

ser un escritor para escritores, se equivocarán apenas. En realidad, es un escritor *de* escritores para lectores de literatura¹³² [...]. »

Nous terminerons ici notre parcours parmi les auteurs qui permettent d'affirmer l'existence d'une « tradition » fantastique au Pérou, tradition susceptible d'inspirer les auteurs de la jeune génération, née dans les années 1960.

B. Un regain d'intérêt dans un contexte historique et géographique à préciser

1. État des lieux des anthologies publiées

Pour comprendre pourquoi des auteurs recherchent une tradition, il nous semble important de voir quelles ont été les anthologies de nouvelles fantastiques, ou les anthologies générales intégrant des textes fantastiques et éditées au Pérou. Cette recherche, Elton Honores l'a déjà menée en partie dans *Mundos imposibles*, mais pas complètement pour nos auteurs récents. Celui-ci précise la définition du travail de l'anthologie en s'appropriant le sens que lui donne Luis Fernando Vidal, et que nous suivrons également :

[R]evisar críticamente la tradición en materia de géneros literarios, dando cuenta de ello – directa o indirectamente – de cómo el gusto epocal lee o interpreta [...], es analizar, clasificar, elegir, valorar, testimoniar el momento hurtando un grado de previsibilidad al futuro¹³³ [...].

Par ailleurs, il est intéressant de noter que des nouvelles telles que « Le nez » de Gogol ou d'autres¹³⁴ ont été portées à la connaissance du public péruvien par le biais de ces éditions qui ne se concentraient pas exclusivement sur des productions nationales.

a) *Antología del cuento peruano*, Armando Bazán (1942)

On y trouve quelques-uns des textes non fantastiques de Ricardo Palma, mais aussi « Levitación » et « Mi corbata » de Beingola, « Los canastos » et « Idealismos » de Clemente Palma, « El caballero Carmelo » d'Abraham Valdelomar, « Coca » et « El alfiler » de Ventura

¹³² « Si on l'accuse d'être un écrivain pour les écrivains, on se trompera à peine. En réalité, c'est un écrivain d'écrivains pour des lecteurs de littérature [...]. » VARGAS LLOSA, Mario. *Harry Belevan o el robo perfecto*. In BELEVAN, Harry. *Escuchando tras la puerta*. Barcelona : Tusquets editores, 1975, p. 14.

¹³³ « [P]asser en revue de manière critique la tradition en matière de genres littéraires, rendre compte – directement ou non – de la manière dont le goût d'une époque lit ou interprète [...], c'est analyser, classifier, choisir, mettre en valeur, témoigner du moment en dérobant un degré de prévisibilité au futur [...]. » Luis Fernando Vidal, cité par HONORES, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2010, p. 47.

¹³⁴ Chesterton, Poe, Borges Cortázar, Quiroga et Kafka chez Jaime Cisneros ; Stevenson et Gogol chez Felipe Buendía ; Tchekhov, Arreola ou Supervielle chez Ricardo Martínez Green.

García Calderón, et enfin « Ushanan Jampi » d'Enrique López Albuja. Apparaissent aussi des textes de César Vallejo, María Wiesse, Ciro Alegría et José María Arguedas. Donc, bien que ce ne soient pas tous des textes fantastiques, on constate que des noms d'auteurs déjà présentés reviennent.

b) *Antología de literatura fantástica*, Luis Jaime Cisneros (1958)

C'est la première anthologie portant la mention de fantastique connue au Pérou. Le contenu des nouvelles, non recensé par Honores dans son travail, et qui nous intéresse pour comparer les diverses anthologies, est le suivant : on trouve à nouveau « Levitación » de Manuel Beingolea, « La aventura del hombre que no nació » de Clemente Palma, « El alfiler » de Ventura García Calderón, « Los ojos de Judas » et « El hipocampo de oro » de Valdelomar, « Más allá de la vida y la muerte » de César Vallejo.

c) *Literatura fantástica*, Felipe Buendía (1959)

L'anthologie se compose de trois tomes dont le premier est consacré à un corpus d'auteurs péruviens. Encore une fois, Elton Honores ne mentionne pas les titres, mais seulement les noms ; nous le faisons par souci de précision : « El Príncipe Alacrán » de Clemente Palma, « Las campanas » de Alberto Wagner de Reyna, « Señoras y señoritas » de Gustavo Pineda Martínez, « La ley del zapatero » et « Los funerales del aviador de juguete » de Luis León Herrera, « El baúl » de Felipe Buendía lui-même et un texte d'un nouvel auteur contemporain, « La insignia » de Julio Ramón Ribeyro.

d) *Cuentistas peruanos de hoy*, Éditions de l'institut Goethe (1985)

La sélection a été réalisée par José B. Adolph. Apparaissent dans cette anthologie quatorze textes dont cinq, soit presque un tiers, sont d'auteurs que l'on peut considérer comme fantastiques : Julio Ramón Ribeyro (« La insignia »), Edgardo Rivera Martínez (« Una flor en la Buena Muerte »), Harry Belevan (« Apuntes para escribir la historia de un farsante »), Luis Loayza (Fragmentos), José B. Adolph (« Sueños de manzanas y sangre »). Cette sélection permet de justifier et d'appuyer le choix des auteurs de notre corpus : Adolph étant un auteur de fantastique et de science-fiction, il est un connaisseur en la matière et il opère un choix certes subjectif, mais aussi pertinent des nouvelles à inclure dans un corpus visant à la diffusion d'un échantillon des textes destinés à des lecteurs étrangers, sans doute germanistes, qui étudient la langue.

e) *El cuento peruano*, Ricardo González Vigil

Il ne s'agit pas d'une anthologie spécifiquement fantastique, mais l'auteur consacre toujours une partie de son travail à l'étude de l'évolution du fantastique dans le contexte des autres publications, à travers un classement plutôt générique des textes dans l'introduction de chaque ouvrage, et développe pour chaque auteur ses qualités littéraires dans un paragraphe précédant la nouvelle sélectionnée. En 1992, *El cuento peruano hasta 1919* pose en introduction l'existence de nouvelles modernistes fantastiques avant celles de Clemente Palma, comme Carlos E. B. Ledgard ou José Antonio Román ; c'est là l'avantage des anthologies, qui mettent en valeur des auteurs moins reconnus mais dont la qualité des textes littéraires et le style les mettent en lumière.

Ces introductions sont des témoignages de la manière dont est conçue la littérature péruvienne, où le réalisme a une place prépondérante. On trouve par exemple en 1984 dans l'anthologie relative aux années 1959-1967 :

*Durand y Larrabure consiguen un difícil enlace entre la recreación fantástica y el marco neorrealista, y Rivera Martínez y González Viaña concilian lo fantástico con lo real maravilloso : diversos modos, en fin, de superar los cánones realistas y arañar el misterio*¹³⁵ [...].

Quant à l'anthologie 1975-1979 (1983), elle soulignait déjà le travail d'Edgardo Rivera Martínez qui intègre le merveilleux andin en y mêlant littérature fantastique et imagination onirique, l'univers du rêve étant une autre manière de s'opposer au monde rationnel, point que l'on aura l'occasion de développer en troisième partie. Par ailleurs, Ricardo González Vigil y rendait hommage à Harry Belevan :

*La Recreación Fantástica, una veta descuidada en cantidad y calidad a lo largo de todo el siglo [...] ha encontrado un decidido cultor, el de mayor lucidez teórica en el Perú dentro de esta vertiente, en Belevan, quien ha hecho notar la existencia de una tradición fantástica en nuestra narrativa y la necesidad de desarrollar las formas "heterodoxas" [...] de la imaginación*¹³⁶ [...].

C'est à partir des années 1980 que l'intérêt porté au fantastique commence à prendre forme, ce qui se manifeste concrètement et dans le cas qui nous intéresse par un volume de textes plus important qui lui est consacré dans l'introduction. En effet, l'anthologie 1980-1989

¹³⁵ « Durand et Larrabure parviennent à faire le lien difficile entre la recreation fantastique et le cadre néoréaliste, et Rivera Martínez et González Viaña concilient le fantastique et le réel merveilleux : divers modes, finalement, pour dépasser les canons réalistes et pour érafler le mystère [...]. » GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1959-1967*. Lima : Copé, 1984, p. 20.

¹³⁶ « La Recréation Fantastique, veine négligée en quantité et qualité tout au long du siècle [...] a trouvé un cultivateur résolu, le plus lucide en matière théorique au Pérou dans cette écriture, chez Belevan, qui a fait remarquer l'existence d'une tradition fantastique dans notre littérature et la nécessité de développer les formes "hétérodoxes" [...] de l'imagination [...]. » GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1975-1979*. Lima : Copé, 1983, p. 18.

(1997) recense quatre nouvelles d'auteurs considérés comme fantastiques : José Durand, Rodolfo Hinostroza, Carlos Calderón Fajardo et Augusto Tamayo San Román. Dans le contexte de l'interrogation sur l'existence d'une génération des années 1980, l'auteur insiste sur le scepticisme, le désenchantement et précise que le « *realismo maravilloso* » et le néoréalisme sont davantage développés que le fantastique, dont les principaux représentants pour la période sont peu nombreux¹³⁷.

Avec la publication de l'anthologie 1990-2000 (2001), la littérature fantastique prend une nuance surréelle et onirique avec le recensement d'auteurs comme Nilo Espinoza Haro, Reynoso, Robles Godoy, Viviana Mellet ou Güich. Ricardo González Vigil, mentionnant par ailleurs Iván Thays, met l'accent sur des auteurs sur lesquels nous aurons l'occasion de travailler plus avant : « *Llama la atención la des-realización practicada por tres autores de casi la misma edad, insulares y personalísimos : Prochazka, Carlos Herrera y Portals Zubiarte*¹³⁸. »

L'anthologie 2000-2010 (2013) montre l'intérêt, non spécifiquement péruvien, pour les récits courts, dans la mesure où elle compte cette fois deux volumes et plus de mille deux cents pages. Et dans ce contexte, « *[s]e acrecentó el interés por la literatura fantástica en su mayoría conectada con la reelaboración metaliteraria*¹³⁹ » avec une liste d'auteurs dont la plupart est présente soit dans *La estirpe del ensueño*, soit dans les anthologies de Gabriel Rimachi.

f) Les anthologies récentes

En 1985, dans *Ciertos yrrreales* de Bruno Buendía Sialer, on trouve recensées onze nouvelles dont les auteurs sont Felipe Buendía, José Durand, Luis León Herrera, Manuel Mejía Valera et Julio Ramón Ribeyro.

Últimos y recientes de José Antonio Bravo, édité en 1999, est plus un recueil qu'une anthologie, puisqu'il a été édité à la suite d'un atelier auquel ont participé divers auteurs. Trente-deux des quarante-huit auteurs rassemblés sont liméniens, et avant tout c'est leur caractère réaliste, relevant parfois du réel merveilleux, qui est mis en avant, avec un accent sur la ville et quelques textes du néo-indigénisme.

¹³⁷ Nous retrouvons tout de même José Durand, Rodolfo Hinostroza, Carlos Calderón Fajardo, Harry Belevan, Tamayo San Román, José B. Adolph, Reynaldo Santa Cruz, Alberto Cuadros Román et Alejandro Estrada.

¹³⁸ « Notre attention se porte sur la dé-réalisation pratiquée par trois auteurs du même âge ou presque, insulaires et particulièrement personnels : Prochazka, Carlos Herrera et Portals Zubiarte [...]. » GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1990-2000*. Lima : Copé, 2001, p. 21.

¹³⁹ « L'intérêt pour la littérature fantastique en majeure partie en lien avec la réélaboration métalittéraire s'est intensifié ». GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 2001-2010*. Vol. 1, p. 27.

Mais le recueil qui a avant tout attiré notre attention, c'est *La estirpe del ensueño*, de Gonzalo Portals Zubiarte, de 2009 : il constitue à notre sens un apport essentiel. Le choix de l'auteur est de proposer un parcours varié :

*He visto necesario ofrecer con este trabajo un panorama general de aquellos escritores reconocidos que intentaron acercamientos importantes al género fantástico, pero también de aquellos otros, quienes, desde su reducto personal y marginal, se adentraron en dichos espacios*¹⁴⁰ [...].

Cette démarche, qui consiste à faire connaître des auteurs marginaux dans une expression qui nous semble déjà marginale en elle-même, nous semble intéressante.

Ensuite, les deux anthologies réalisées par Gabriel Rimachi viennent compléter ce panorama. Le premier volume recense deux piliers de la littérature péruvienne, José B. Adolph et Carlos Calderón Fajardo. Nous remarquerons avec Ricardo González Vigil une originalité dans le choix des auteurs :

*En cuatro casos (Víctor Miró Quesada, Gonzalo Málaga, Fernando Sarmiento y Julio César Vega) su selección apuesta por autores poco o nada reconocidos todavía, lo cual es rescatable porque hay mucho por descubrir en la actual narrativa peruana*¹⁴¹.

Ainsi, le fantastique semble moins négligé dans les panoramas actuels de la littérature, et même si l'on n'a pas encore eu l'occasion de trouver pour un seul auteur la mention d'un recueil qui serait intitulé « Cuentos fantásticos » et dont les textes seraient affirmés comme tels, la publication d'anthologies de divers auteurs donne une vision variée des manières de pratiquer cette écriture.

Quel bilan tirer de ces observations de nature plutôt descriptive ? D'abord, des anthologies sont publiées, ce qui confirme la constitution, même discrète et marginale, d'une tradition. Ensuite, certains noms reviennent régulièrement, tant chez les plus anciens, du début du vingtième siècle, que chez les plus récents. En outre, la tradition vériste qui mettait en avant des auteurs nationaux semble s'effacer après la génération de 1950, avec l'apparition d'auteurs inspirés davantage d'univers littéraires sans véritables frontières que de traditions locales, ou du moins, capables de rendre l'un et l'autre complémentaires. Ce qui reste à faire,

¹⁴⁰ « Il m'a semblé nécessaire d'offrir, par ce travail, un panorama général de ces auteurs reconnus qui ont tenté d'importantes approches du genre fantastique, mais aussi des autres auteurs qui, depuis leur bastion personnel et marginal, se sont aventurés dans ces espaces [...]. » *La estirpe...*, p. 43-44.

¹⁴¹ « Dans quatre cas (Víctor Miró Quesada, Gonzalo Málaga, Fernando Sarmiento et Julio César Vega), sa sélection mise sur des auteurs peu ou pas encore reconnus, ce qui est louable car il y a beaucoup à découvrir dans la littérature péruvienne actuelle. » GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. Oportuna antología del relato fantástico. Article publié dans *El Comercio* et consultable en ligne sur le site de l'éditeur Casatomada. [Consulté le 15/02/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.editorial-casatomada.com/mobile_page.php?id=21.

c'est le travail de détail sur chaque auteur ou chaque « génération », hormis celle des années 1950 sur laquelle Elton Honores a déjà travaillé.

2. Des contrastes géographiques et sociaux

a) Costa / sierra / selva : quelles lectures du fantastique ?

La variété géographique du Pérou conduit à distinguer trois espaces : la côte, la montagne et la forêt. Ces trois espaces répondant à des logiques différentes, ils impliquent du point de vue de l'occupation par l'homme une variété culturelle, gastronomique, d'organisation de l'espace, ce qui donne l'image d'une société hétérogène. Comment le voit-on dans les textes de notre corpus ?

On a pour habitude d'associer le fantastique du XX^e siècle à la ville, au développement urbain en quartiers, réseaux, et à l'anonymat. Néanmoins, dans notre corpus, il y a des nouvelles dans lesquelles le vraisemblable, ou l'effet de réel, ne se construit pas dans la description du cadre spatial, mais dans le partage des émotions entre celles qui sont associées au personnage et celles susceptibles d'être ressenties par le lecteur. Alors, l'espace importe peu. C'est le cas par exemple de « Soñada » de Carlos Herrera. Mais il est d'autres nouvelles où le cadre spatial de l'action, quand on peut l'identifier et le localiser au Pérou, n'est pas la ville. C'est le cas dans « La fuga de Agamenón Castro » de Cronwell Jara, où la scène de combat entre le protagoniste et son frère, à travers des projections animales, a lieu en pleine forêt, ou dans « El paso del Nordeste » de Carlos Schwalb dont une partie du voyage se fait en pleine campagne, en tout cas dans une dynamique d'ascension permanente, une ascension du personnage vers une fin tragique. La montagne y occupe donc une place importante :

*Caminé todo el día por un estrecho sendero excavado en la roca de una cadena de montañas, un camino que subía y bajaba al lado de hondos precipicios de paredes negras y húmedas que se descolgaban sobre un manto de vegetación musgosa [...] No sabía si estos cambios revelaban una naturaleza que se volvía cada vez más agreste o si más bien se volvía menos natural, como si poco a poco yo estuviera entrando en el paisaje de un sueño*¹⁴²[...].

Les descriptions spatiales sont nombreuses et contribuent à l'impression d'étrangeté, voire de malaise. Et ce ne sont là que deux exemples. D'autres textes mêlent l'expression et

¹⁴² « Je marchai toute la journée le long d'un chemin creusé dans la roche d'une chaîne de montagnes, un chemin qui montait et descendait à côté de profonds précipices de murs noirs et humides qui se détachaient sur un manteau de végétation moussue [...]. J'ignorais si ces changements révélaient une nature qui devenait de plus en plus agreste ou si, plutôt, celle-ci devenait moins naturelle, comme si j'entrais peu à peu dans le paysage d'un rêve [...]. » Carlos Schwalb, « El paso del nordeste » in *La estirpe...*, p. 817.

l'impression de fantastique au folklore, quand les vivants et les morts cohabitent et se parlent ; c'est le cas dans « El cortejo » de César Silva Santisteban, qui rappelle par certains aspects les traits des *tradiciones* de Ricardo Palma. L'incipit, des plus étranges, annonce la fabrication d'un cercueil, dont l'occupant ne tarde pas à se manifester :

Sin que lo notara ninguno, por la esquina de la plazoleta ahogada en orines apareció un hombre pequeño cubierto por un sacón lustrado. Caminaba desvalido [...], y al llegar junto al ataúd estiró un brazo, levantó la tapa y, entre torpes convulsiones, se metió sin ruido ¹⁴³[...].

Nous serions tenté de voir là du réalisme magique, mais il y a bien un sentiment de peur à travers la référence à un sentiment de panique, et ce n'est qu'ensuite que le texte prend une allure grotesque lorsqu'on apprend que le mort refuse d'assister à son propre enterrement. Ces nouvelles qui se passent hors de la ville sont souvent teintées de tradition orale : ce ne sont ni des histoires facétieuses, ni ces contes merveilleux dans les textes que nous avons retenus, mais plutôt soit des légendes hagiographiques, soit des légendes populaires¹⁴⁴.

Nous distinguerons donc trois variantes de manifestations du fantastique dans ces textes : d'abord, une nouvelle comme « La fuga de Agamenón Castro » qui montre un fantastique des démons intérieurs, ensuite, un texte du type de « El cortejo » où le fantastique historique – ici en lien avec le religieux – est en rapport avec une crise, non pas du sujet individuel, mais une crise collective – ici la remise en question de l'enterrement chrétien –, soit à l'échelle locale, soit plus vaste, et enfin un fantastique étiologique, lié à des textes qui relèveront davantage du mythe, comme on en verra dans le quatrième chapitre de notre étude. Et, si l'on repense à nos textes fondateurs, on sera d'accord avec le sentiment de Galdo dans son commentaire de « Los caynas » de César Vallejo :

Por un lado resulta obvia su inserción dentro de un sistema literario letrado, occidental [...] De otro lado tenemos la presencia de una matriz oral-folklórica, que sin llegar a ser la determinante, sí tiene una presencia que trasciende lo meramente anecdótico ¹⁴⁵[...].

José María Arguedas, dans « El sueño del Pongo », cultive lui aussi cet aspect oral.

¹⁴³ « Sans que personne ne le remarque, apparut à l'angle du square noyé d'urines un petit homme couvert d'une veste lustrée. Il marchait, désespéré, [...] et en arrivant à côté du cercueil il tendit le bras, souleva le couvercle et, dans des convulsions maladroites, s'y glissa sans bruit [...]. » César Silva Santisteban, « El cortejo » in *La estirpe...*, p. 826.

¹⁴⁴ Si l'on se réfère à la classification d'Hermann Bausinger dans *Formen der Volkspoesie* (1968) et aux types de textes populaires : l'histoire facétieuse, le conte merveilleux, la légende hagiographique (ayant trait au système religieux orthodoxe dominant), la légende populaire non hagiographique.

¹⁴⁵ « D'un côté, son insertion dans un système littéraire lettré, occidental, est évidente [...]. D'un autre côté nous avons la présence d'une matrice orale folklorique, qui, sans devenir déterminante, a tout de même une présence qui transcende la simple anecdote [...]. » GALDO, Juan Carlos. *Lo fantástico y los relatos orales andinos en la narrativa de César Vallejo. Ángeles y demonios*, 2008/09, n° 3-4, p. 9.

Si nous replaçons maintenant ces écrits dans le contexte socioculturel du Pérou, nous pensons spontanément au projet du quotidien *La República* lancé lors de l'été 2013. Ce projet, intitulé « YoLeo », et créé en 2009, consiste à dynamiser l'apprentissage de la lecture chez les jeunes par la publication de textes divers et adaptés à un public de jeunes lecteurs, à un prix abordable, dont douze collections ont déjà été publiées. Et, dans plusieurs établissements du Pérou, les livres publiés font partie du Plan Lector, équivalent des programmes du Bulletin Officiel en France. Or, en 2013, la collection proposée était, après Poe et *L'Illiade* et *L'Odyssée*, « Leyendas tenebrosas del Perú », des textes qui retracent l'histoire des monstres de l'imaginaire national de la montagne ou de la forêt. Des êtres tels que la Llorona, el Jarjacha, les sorcières de Cachiche, sont les protagonistes de ces courts récits. Même s'il ne s'agit pas, à notre sens, de littérature fantastique à proprement parler, nous pouvons en conclure que l'intérêt pour les légendes nationales, les personnages mythiques, est visible à travers ces publications. D'ailleurs Dante Castro, déjà en 1993, publiait *Tierra de Pishtacos*. Néanmoins, ces caractéristiques que nous avons soulignées sont-elles spécifiquement péruviennes ?

Sabemos que ni el término « mestizaje » da cuenta cabal del secular proceso de aculturación de nuestra trayectoria histórica. Sabemos que no se puede aislar al Perú del resto de Hispanoamérica, especialmente de los países fronterizos ; por ejemplo, ¿cómo localizar la tradición oral sin percibir que el área de los textos andinos no se reduce al Perú actual?, peor aun en el caso de los relatos amazónicos (¿son peruanos, bolivianos, brasileños, colombianos o ecuatorianos¹⁴⁶?) [...].

Nous aurons l'occasion plus loin d'établir des points de convergence entre des textes péruviens se référant aux mythes et des textes d'autres pays voisins ou plus éloignés, ce qui oblige à nuancer la conception strictement géographique, dans son sens physique, du mot « frontière ».

b) Lima la horrible : la ville, l'espace du conflit

Nous reconnaitrons toutefois que la plupart de nos nouvelles ont lieu en ville, une grande ville, et bien souvent Lima, la ville des Rois, fondée en 1535. Capitale au bord du Pacifique et qui s'étend le long de la mer, dont le sol empêche, avec les moyens actuels, la création d'un réseau souterrain, elle donne l'impression d'une immense zone urbaine au tracé

¹⁴⁶ « Nous savons que même le terme « métissage » ne rend pas exactement compte du processus séculier d'acculturation de notre trajectoire historique. Nous savons qu'on ne peut isoler le Pérou du reste de l'Amérique hispanique, particulièrement des pays frontaliers ; comment, par exemple, localiser la tradition orale sans percevoir que l'aire des textes andins ne se réduit pas au Pérou actuel ? Pire encore, le cas des récits d'Amazonie (sont-ils péruviens, boliviens, brésiliens, colombiens ou équatoriens ?) » GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1975-1979*. Lima : Copé, 1983, p. 10.

en damier et parcourue par de petits « micros », des minibus parfois appelés affectueusement « microbios », mais qui rappellent effectivement des cafards kafkaïens qui arpentent la ville à longueur de journée.

Les effets de réel à travers la précision onomastique sont nombreux, permettant à des lecteurs qui connaissent Lima ou qui y ont vécu d'imaginer les espaces mentionnés : dans « Paisaje con hombre que corre », l'auteur mentionne le « jirón Camaná », cet endroit si cher à ceux qui cherchent des livres anciens, et montre même, avec une pointe d'ironie, un certain mépris pour la campagne¹⁴⁷. « Última visita » de Ricardo Sumalavia repose, si l'on choisit l'explication vraisemblable, sur une ambiguïté qui n'est pas un cas unique dans l'immense Lima, celle qui fait que deux rues peuvent porter le même nom : c'est le nom du quartier où elles se situent (ici San Isidro et Jesús María) qui permet de les distinguer, et c'est sur cette ambiguïté que se fonde la nouvelle.

La ville aussi bénéficie de ses légendes urbaines, qui peuvent constituer le point de départ d'une nouvelle fantastique. Nous pensons notamment à la casa Matusita, qui a abrité l'Ambassade des États-Unis et dont le deuxième étage aurait été la scène de crimes sanglants qui en font aujourd'hui un lieu maudit. Mais l'histoire précolombienne est aussi présente dans la ville : la Huaca Pucllana et ses tombes Wari se trouvent en plein centre de Lima, le site de Puruchuco, en périphérie, nous rappelle le passé de la ville, qui cohabite avec les grues et les bâtiments plus récents.

La ville est aussi soumise à la différence entre le monde diurne et le monde nocturne. « Criaturas de la sombra » de Carlos Rengifo en est un exemple dans les ruelles qu'il décrit, et José B. Adolph en donne un autre, qui pourrait permettre de compléter la définition du fantastique. Dans « Marita en el parque », déjà évoqué, une enfant se promène dans un parc d'attractions avec son père ; on lit alors : « De día, el parque era irreal ; todo era moderno y falso. Se notaban la pintura vieja y la trampa. Los niños pasaban ligeros, como en el zoológico ; los adultos sonreían grave, responsablemente¹⁴⁸ [...] ». Nous avons alors l'impression que, tel que ce parc est décrit, le merveilleux appartient au monde diurne, qui manifeste la fantaisie de l'enfance, et la magie des manèges, mais qu'une fois la nuit venue, il devient fantastique, comme ce moment entre chien et loup, appelé « hora del lobo », qui

¹⁴⁷ « [E]l muerto del sombrero le interesaba tanto como la crianza de cerdos en Ica » (« le mort au chapeau l'intéressait autant que l'élevage de porcs à Ica »). José Güich, « Paisaje con hombre que corre », in *La estirpe...*, p. 772.

¹⁴⁸ « De jour, le parc était irréel ; tout était moderne et faux. On voyait bien la peinture vieillie et l'artifice. Les enfants circulaient, rapides, comme au zoo ; les adultes souriaient, sérieux, responsables [...]. » José B. Adolph, « Marita en el parque » in BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. 161.

éveille l'angoisse des enfants. Ainsi les légendes urbaines ne sont pas ce qui rend un texte littéraire, mais que c'est bien le travail de l'auteur qui le distingue, l'élève au-delà de la simple anecdote.

Ainsi, même si les auteurs de littérature de la côte et ceux de la littérature andine s'affrontent parfois et revendiquent leurs spécificités, nous constatons que l'expression fantastique, elle, s'inspire tant de l'une que de l'autre.

3. Le fantastique comme moyen d'expression d'un engagement politique ?

Le retour à la démocratie, la guerre interne dont a souffert le Pérou, entre 1980 et le milieu des années 1990, dans l'opposition entre Sentier Lumineux et l'État péruvien, un état de guerre, de violence, de peur, entre Abimael Guzmán et les autres dirigeants du mouvement, et le fujimorisme autoritaire... Autant d'événements ont eu lieu dans l'histoire récente du pays et ont trouvé chez Vargas Llosa (*Lituma en los Andes*, 1993) chez Alonso Cueto (*La hora azul*, 2005) ou chez Santiago Roncagliolo (*Abril rojo*, 2006) une expression littéraire sur un mode d'écriture qui s'apparente pour les deux derniers au thriller, avec les codes du genre.

Dans l'écriture fantastique, on observe deux tendances : soit à l'enfermement dans l'introspection, l'analyse de la souffrance, qui vaut au fantastique l'étiquette de « literatura de escapismo », soit à la critique sous-jacente, dans laquelle les faits ne sont pas toujours explicites mais sont identifiables.

Ainsi, José Donayre, dans « La enramada de Léona », annonce très rapidement et très précisément le contexte de l'action qui évoque la période « [d]e 1988 a 1991, cuando el rostro invisible del terrorismo consiguió ofrecer sus gestos más estridentes y brutales en Lima¹⁴⁹ ». C'est ce qui caractérise la ville, qui est l'un des trois lieux où se déroule la nouvelle, avec Boston et Paris. S'agit-il pour autant d'un engagement politique, et quel sens lui donner ?

L'inscription dans un cadre historique ne suffit évidemment pas à constituer une dénonciation. En revanche, Santiago Roncagliolo suggère la violence à travers une modalité fantastique dans une nouvelle, « El pasajero de al lado ». « – ¿Ves? Estoy muerta. ¿Verdad que no se nota a primera vista? Nunca se nota a primera vista. No lo noté ni yo. Será porque es la primera vez que muero¹⁵⁰ » annonce la jeune femme au protagoniste qui vient de monter dans un microbus. Pour le lecteur contemporain non péruvien, si cette situation peut faire

¹⁴⁹ « De 1988 à 1991, lorsque le visage invisible du terrorisme est parvenu à offrir ses actes les plus stridents et brutaux à Lima ». José Donayre, « La enramada de Léona » in *La estirpe...*, p. 735.

¹⁵⁰ « – Tu vois ? Je suis morte. On ne dirait pas, à première vue, pas vrai ? On ne dirait jamais, à première vue. Même moi je ne l'ai pas remarqué. Peut-être parce que c'est la première fois que je meurs [...]. » Santiago Roncagliolo, « El pasajero de al lado » in *17 fantásticos... 1*, p. 156.

écho au film *Sixième sens* de M. Night Shyamalan, sorti en 1999, où un fantôme accompagne le héros qui n'apprendra que bien plus tard qu'il est mort, on observe que le monologue du personnage dévoile peu à peu la violence historique, l'ambiguïté sur le statut des morts et la dénonciation des attentats, notamment celui de la rue Tarata à Miraflores en 1992. Du point de vue narratologique, le discours du personnage secondaire met en doute la situation initiale, conduisant à une relecture qui crée l'effet fantastique.

De même, Carlos Calderón Fajardo, dans « Los ángeles del quinto piso », interroge des années de violence, dans cette nouvelle qui se passe à Paris : « Ciertos acontecimientos me condujeron a pensar que ese cura tenía algo que ver con el terrorismo. [...] — ¿Es terrible la violencia que hay en tu país, no? ». Il manifeste une forme de désenchantement face à cette période historique dans l'intrahistoire des personnages : « Sofía, mi amante peruana que Gastón me quitó para convertirla en parte de una secta de asesinos, ¿era también un ángel¹⁵¹? »

Enfin, le personnage féminin et le fantôme dans l'ouvrage de Carlos Herrera intitulé *Gris* de 2004 cohabitent dans une ville dont le nom n'est pas précisé. Ce fantôme, qui souffre de SEF (le syndrome du spectre frustré, « un mal incurable, del que uno ni siquiera se puede morir¹⁵² ») représente les démons avec lesquels survivent les Péruviens des années 1990 : la mention de « lava la bandera », qui fait référence à un acte symbolique de 2000, en réaction à la guerre sale, et qui prend au pied de la lettre cette expression en lavant le drapeau péruvien en manière de protestation se retrouve dans le récit. L'épilogue de la nouvelle, en outre, marque la critique de l'auteur :

Han pasado ya algunos años de la « conspiración » de los fantasmas. El país sobrevivió al Chino y al Asesor, y éstos también sobrevivieron, a su manera. Volvieron las esperanzas. Y las decepciones¹⁵³.

Tantôt ouvert, tantôt voilé, l'engagement des auteurs qui évoque pour nous et dans le domaine du fantastique le *Libro de Manuel* de Cortázar pose en tout cas le rapport entre politique et fiction fantastique :

¹⁵¹ « Certains événements me firent penser que ce curé avait quelque chose à voir avec le terrorisme. [...] – C'est terrible, la violence dans ton pays en ce moment, non ? » (p. 314), « Sofía, la maîtresse péruvienne que Gastón m'avait volée pour la transformer en membre d'une secte d'assassins, était-elle aussi un ange ? » (p. 331). « Los ángeles del quinto piso » in CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Antología íntima. 40 años de historias*. Lima : Casatomada, 2009. Serie Clásicos Peruanos Contemporáneos, 2.

¹⁵² « [U]n mal incurable, dont on ne peut même pas mourir ». HERRERA, Carlos. *Gris. Las vidas de la penumbra*. Lima : PEISA, 2004. Serie del Río Hablador, p. 102.

¹⁵³ « Quelques années déjà ont passé depuis la "conspiration" des fantômes. Le pays a survécu au Chinois et à son Conseiller [respectivement Alberto Fujimori et Vladimiro Montesinos], et ceux-là aussi ont survécu, à leur manière. Les espoirs sont revenus. Les déceptions aussi. » *Ibidem*, p. 137-138.

*[...] como si los viejos vampiros, hombres-lobos y sanguinarios fantasmas consagrados por la literatura del siglo pasado renacieran en el hombre corriente de su país y de otros países hermanos bajo el disfraz de la ideología política*¹⁵⁴[...].

Plus surnois que le vampire qui sort du cercueil ou le mort-vivant de sa tombe, le monstre du pouvoir politique est tout autant susceptible que d'autres d'incarner les peurs, ou angoisses d'une société. Ainsi, le recours au fantastique ne relève pas du jeu, du divertissement, et semble être au contraire un révélateur de l'existant¹⁵⁵.



Entre d'une part, les critiques qui insistent sur l'héritage européen et réduisent le Pérou à Lima et, d'autre part, les indigénistes, qui cherchent à faire connaître le Pérou non soumis à l'influence européenne, l'identité péruvienne, dans sa construction, semble conserver cette opposition fondamentale, qui se ressent en partie, de manière voilée, mais présente, tant dans les textes fantastiques qui jalonnent le XX^e siècle que dans les études critiques qui leur sont associées.

Ainsi, il existe des éléments qui permettent de retracer une continuité chronologique, reflet d'une tradition d'expression fantastique toujours présente : de nombreux auteurs, par leurs lectures, par leur propre histoire et s'inscrivent donc volontairement, comme Güich, ou non, comme Calderón Fajardo, dans une lignée d'auteurs péruviens qui ont cultivé le fantastique. Et si ces textes ne sont pas connus, c'est parce que le fantastique lui-même ne l'est pas au Pérou, ni dans d'autres pays d'Amérique latine. Une question qui se pose alors : comment penser la littérature fantastique péruvienne sur le continent latino-américain ?

¹⁵⁴ « [...] comme si les vieux vampires, les loups-garous et les fantômes sanguinaires consacrés par la littérature du siècle passé renaissaient chez l'homme du commun, dans son pays et les autres pays frères, sous le masque de l'idéologie politique ». REISZ, Suzana. *Política y ficción fantástica. Inti : Revista de literatura hispánica [en ligne]*, 1985, n° 22. [Consulté le 20/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/20>.

¹⁵⁵ Pensons à l'idée développée par Georges Lukács à propos de Hoffmann : « [L]'univers de Hoffmann — sans excepter ses aspects fantasmagoriques et féeriques — représente le passage en Allemagne d'un féodalisme grimaçant à un capitalisme qui ne grimace pas moins — mais sous d'autres formes. Le recours à l'au-delà est donc, chez Hoffmann, un procédé littéraire [...]. » Ou, à peine peu plus loin, nous lisons à propos de Kafka : « [C]hez lui, [...] l'élément fantasmagorique se lie intérieurement aux formes que prend la vie quotidienne en régime capitaliste ; cette vie elle-même devient fantasmagorie, sans qu'intervienne pourtant aucun fantôme à la manière hoffmannienne. Mais c'est là précisément ce qui rompt l'unité effective du monde, ce qui transforme — de manière essentielle — en substance même de la réalité objective ce qui n'est, au vrai, qu'une vision subjective. » LUKÁCS, Georges. *La signification présente du réalisme critique*. Trad. fr. Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, 1960 [1958], p. 98.

Pourrions-nous envisager de prendre une distance qui nous ferait voir, non seulement dans ses frontières géographiques, mais aussi littéraires et socio-culturelles, les limites et les rapports entre le Pérou et les autres pays du continent latino-américain ? Quelles traditions sont partagées ?



Chapitre 3 : Une tradition marginale avec laquelle s'articulent des problématiques latino-américaines...

L'interrogation qui va mener notre réflexion dans ce chapitre sera la suivante : existe-t-il un fantastique latino-américain, dans lequel s'inscrirait la tradition péruvienne que nous avons mise en exergue dans le précédent chapitre ? Si la littérature fantastique péruvienne est peu connue outre-Atlantique, c'est peut-être parce que d'autres pays d'Amérique latine ont rénové cette écriture, dans une dynamique cosmopolite plutôt que nationale ; celle-ci a eu des résonances au Pérou, en raison de similitudes entre les styles des auteurs, mais aussi par des séjours à Paris ou en Europe réalisés par les auteurs de divers pays du continent.

Les réflexions théoriques sur le fantastique en Amérique latine sont nombreuses : Borges et Bioy Casares dans les années 1940, puis Ana María Barrenechea ou Enrique Anderson Imbert, et l'époque post-todorovienne, donnent à lire des études rigoureuses qui dialoguent avec le continent européen et l'Amérique du Nord : il nous faudra en voir l'incidence sur les auteurs fantastiques du Pérou.

Quand nous nous interrogeons dans le premier chapitre sur la communicabilité du sentiment de peur selon les multiples lecteurs possibles, nous pensions aussi à la question de l'identité latino-américaine. Comment peut-on la poser quand le continent s'étend sur des milliers de kilomètres, avec une telle variété d'aires géographiques, de climats ? Quand on a l'illusion de croire que la langue est commune alors que l'espagnol est en fait, comme l'anglais dans beaucoup de domaines, un moyen de communication pour les conversations formelles, mais revêt des subtilités et des particularités dans la vie quotidienne¹⁵⁶ qui font la richesse des textes littéraires, dont l'art est d'intégrer ces spécificités linguistiques ou culturelles ?

Le contexte de la première moitié du XX^e siècle en Amérique latine suit une double dynamique. La première est le développement des littératures nationales en quête d'identité, mais encore influencées par l'Europe. Il en va ainsi du régionalisme, dans son opposition au modernisme, qui a pour but de se singulariser, et pose ainsi la question de l'identité, recherche les sources culturelles, historiques ou mythiques et trouve des échos dans les textes de José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos ou Ricardo Güiraldes. Il en va de même pour

¹⁵⁶ En témoignent l'amusante et désormais célèbre vidéo « Qué difícil es hablar el español », tout comme les 2330 pages du *Diccionario de americanismos* de la Real Academia.

l'indigénisme, dont le but est de montrer la tentative d'intégration de l'autochtone tout en critiquant le système, posant ainsi la problématique indigène pour en informer le public lecteur citadin ; c'est ce que fait par exemple Ciro Alegria dans son roman *El mundo es ancho y ajeno*. La deuxième dynamique vise à montrer une émancipation, une rupture avec l'Europe, à travers le modernisme, l'imaginaire, le réalisme magique et le réel merveilleux. Dans ce parcours proposé par François Delprat¹⁵⁷, le domaine du fantastique se résume à Horacio Quiroga, uruguayen, et quatre argentins : Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares et Silvina Ocampo. C'est un panorama assez réduit, il nous faudra le compléter avec les textes péruviens.

Or, ces interrogations communes, nous les retrouvons par exemple au Panamá¹⁵⁸ lors du salon du livre de 2013, même si nous admettons que malheureusement beaucoup de manifestations à propos du fantastique sont parfois de simples prétextes à la mise en avant d'œuvres commerciales de *fantasy* assez éloignées des œuvres littéraires.

A. Une représentation du continent partagée

1. La richesse encore peu dévoilée des civilisations précolombiennes

Hormis le clin d'œil fait par David Roas qui crée un univers insolite autour d'un touriste qui visite la ville de Cuzco et est suivi par un lama et une étrange fillette qui lui propose de manière insistante, et qui devient obsessionnelle pour le narrateur, de la prendre en photo, pour conserver un souvenir-symbole de la couleur locale, nous avons trouvé peu de textes récents qui évoquent directement la civilisation inca au Pérou, pourtant déjà décrite dans les chroniques littéraires des textes de Cieza de León¹⁵⁹.

Dans le domaine de la science-fiction, nous remarquons chez José B. Adolph et Daniel Salvo, deux auteurs que nous avons eu l'occasion de mentionner, la présence de la culture inca : il s'agit de deux nouvelles recensées par José Donayre, « El falsificador » pour le premier et « Quipucamayoc » pour le second¹⁶⁰. « El falsificador » constitue un jeu métalittéraire autour d'un texte de Cieza de León posé en épigraphe de la nouvelle, qui crée

¹⁵⁷ DELPRAT, François. *Littératures d'Amérique latine*. Aix en Provence : Edisud, 2009.

¹⁵⁸ Autores debaten en Panamá sobre la realidad y la ficción en la literatura fantástica. *El País* [en ligne]. Panamá, 24/08/2016. Mis à jour le 24/08/2013. [Consulté le 21/02/2015]. Disponible à l'adresse : http://economia.elpais.com/economia/2013/08/24/agencias/1377356724_382249.html.

¹⁵⁹ « El tesoro de los incas » in ROAS, David. *Bienvenidos a Incaland*®. Madrid : Páginas de Espuma, 2014, p. 85-93.

¹⁶⁰ DONAYRE, José. La cultura inca en dos cuentos de ciencia ficción : « El falsificador » de José B. Adolph y « Quipucamayoc » de Daniel Salvo. In : SALVO, Daniel. *Ciencia Ficción Perú* [en ligne]. Mis à jour le 01/10/2010. [Consulté le 21/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://cifiperu.blogspot.fr/2010/10/la-cultura-inca-en-dos-cuentos-de.html>.

un environnement vraisemblable pour effectuer un *twist ending* à la fin de la nouvelle qui l'oriente clairement vers la science-fiction. La nouvelle « Quipucamayoc¹⁶¹ » suggère une réflexion humoristique qui met subtilement en parallèle les quipus, instruments de conservation de données de l'époque inca, et l'usage de l'ordinateur.

Quand nous pensons aux civilisations précolombiennes dans les nouvelles fantastiques d'Amérique latine, trois noms nous viennent à l'esprit : « Chac Mool » de Carlos Fuentes et plus récemment, dans son recueil publié en 2010 *Carolina Grau*, la nouvelle « Olmeca », « Axolotl », ou « La noche boca arriba » de Julio Cortázar et « Huitzilopochtli » de Rubén Darío. On pourrait croire que la civilisation inca constitue un vivier pour l'écriture fantastique, mais ce n'est pas vraiment le cas.

Concentrons-nous sur un exemple : dans « Verano del desprendimiento », de José Güich, nous trouvons une statue pour le moins envahissante, qui nous rappelle le Chac Mool de Fuentes, cet être qui s'approprie peu à peu l'univers du personnage, de la cave à sa chambre, jusqu'à s'occidentaliser complètement à la fin en ayant pris apparence humaine, celle du protagoniste, et en enfilant un peignoir ainsi que d'autres accessoires d'une société qui n'est pas la sienne. Cette vision constitue une forme de revanche de la part des civilisations préhispaniques qui adoptent le mode de vie occidental qu'on leur a imposé, mais en faisant disparaître leurs habitants. Néanmoins, il ne s'agit pas, dans la nouvelle, de faire le récit mythique de ce que représente le Chac Mool dans la civilisation aztèque. De même, la statue de Güich n'a pas pour vocation de revendiquer un quelconque mythe inca. Et l'on soulignera une différence majeure dans la modalité d'écriture entre le récit mythique et le récit fantastique : si les mythes cherchent à expliquer, à remonter à la source pour trouver les causes d'un phénomène, les récits fantastiques que nous lisons font plutôt éclater le conflit et laissent au lecteur le soin de choisir de chercher ou non une explication.

Quel sens donner à cette présence très relative des incas parmi nos auteurs péruviens quand d'autres textes des pays voisins sont devenus des classiques de la littérature considérée comme fantastique ? Nous partagerons volontiers l'interprétation d'Ana María Morales :

La relación de los pueblos americanos con su herencia prehispánica es más tensa de lo que nos gusta reconocer. Darle la espalda equivale a integrarse al mundo moderno, pero hacerlo implica renunciar a parte de los rasgos que nos hacen únicos. En esta relación esquizofrénica, el pasado que regresa, aquel pasado que

¹⁶¹ Le texte est en ligne. [Consulté le 27/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.andes.missouri.edu/andes/Literatura/DS_Quipucamayoc.html.

*desde el presente se adivina como corrupto y plagado de seres incognoscibles y dioses ajenos, se presenta ominoso e inquietante*¹⁶².

2. Une réalité physique fantastique

a) La variété des espaces : une matière littéraire

Nous avons déjà souligné la particularité de l'espace péruvien, partagé entre ville, montagne et forêt. Nous admettons que la plupart de nos nouvelles ont lieu en ville : l'espace de l'anonymat, du mouvement perpétuel auquel on ne peut donner de sens tant il est diffus et frénétique, de la déshumanisation, est aussi perçu comme tel chez la Salvadorienne Claudia Hernández, qui explore, comme Carlos Rengifo, les espaces obscurs du domaine urbain. C'est une ruelle chez l'un, ce sont les égouts chez l'autre (nous pensons en particulier au texte « Fauna de alcantarilla », dans *De fronteras*). Et nous pourrions ainsi multiplier les exemples ; la ville, creuset où sont susceptibles de se retrouver les différentes cultures d'un pays, est le lieu de prédilection du développement de l'effet fantastique. C'est ce que rappelle Roger Bozzetto :

*À un « sentiment du fantastique » qui prenait naissance dans les ruines des châteaux gothiques a succédé, sans le recouvrir totalement, un fantastique de l'horreur moderne et de l'épouvante avec des monstres issus de ses métros ou de ses banlieues*¹⁶³[...].

Le souterrain n'est-il pas justement le lieu du secret, du mystère caché, des catacombes, le soubassement de ce que l'on tient à l'écart ? Mais l'on pourra objecter que ce n'est peut-être pas là une spécificité latino-américaine, et que la grande ville est aussi fantastique dans des textes d'Europe. C'est alors qu'il convient de distinguer le cadre – la ville comme espace de réalisation de l'action – du protagoniste, du personnage secondaire que peut représenter une ville dans ce qu'elle peut contenir de menaçant. Et alors, si l'on pense à l'immensité de la taille de villes comme Mexico, Lima ou Buenos Aires, nous pouvons y déceler une spécificité latino-américaine.

L'espace latino-américain, c'est ce qui contribue aux interrogations sur son identité, – et si l'on peut employer un néologisme, la tension entre son « identité » et sa volonté

¹⁶² « La relation des peuples américains avec leur héritage préhispanique est plus tendue que l'on se plaît à le reconnaître. Lui tourner le dos équivaut à s'intégrer au monde moderne, mais cela implique alors de renoncer à une partie des traits qui nous rendent uniques. Dans cette relation schizophrénique, le passé qui revient, ce passé que, depuis le présent, on imagine corrompu et rempli d'êtres méconnaissables et de dieux étrangers, se présente comme abominable et inquiétant. » Ana María Morales. *Identidad y alteridad : del mito prehispánico al cuento fantástico*. In : MORILLAS VENTURA, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid : Siruela Quinto Centenario, 1991, p. 164.

¹⁶³ BOZZETTO, Roger. *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001. Coll. Regards sur le fantastique, p. 93.

d'émancipation – a été confronté au problème de la langue, une langue imposée par la colonisation et qui rend impossible, sur le mode littéraire, la description de la richesse de ces espaces : comment rendre compte de ce qu'est la forêt amazonienne avec une langue venue d'Europe sans inventer d'abord, de nouveaux vocables, mais peut-être aussi, un nouveau langage ? Nous pensons alors à Gabriel García Márquez qui, dans « *Fantasia y creación artística en América Latina y el Caribe* », nous précise : « Cuando nosotros escribimos la palabra *tempestad*, los europeos piensan en relámpagos y truenos, pero no es fácil que estén concibiendo el mismo fenómeno que nosotros queremos representar [...]. » Quand bien même il existerait un mot qui semblerait convenir, il ne recouvre pas du tout la même réalité dans les deux espaces, ce qui peut expliquer la volonté de créer un autre langage pour le faire : « De modo que sería necesario crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de nuestra realidad¹⁶⁴ [...]. » C'est sans doute ce qui a motivé l'écriture des textes dont nous considérerons qu'ils relèvent du *realismo mágico*.

Remarquons que la spécificité de l'espace local acquiert de moins en moins d'importance au cours du XX^e siècle, au moins dans l'expression fantastique. Si des mythes se développent autour du Tunche et donnent naissance à des textes, ce sont surtout des auteurs comme Horacio Quiroga qui viennent à l'esprit quand nous pensons à cet univers bien plus immense et qui relève de la survie pour l'homme, celui de la forêt. C'est que sur l'imaginaire de cet espace se sont déposés divers sédiments : analyser l'espace de la forêt nous incite à suivre la proposition de Christine Baron¹⁶⁵, qui suggère d'étudier la mémoire littéraire d'un lieu en le décomposant en strates comme le fait la géographie physique. Il y a tout d'abord les sédiments des légendes de la forêt, puis ceux donnés par l'écriture régionaliste où la forêt est le lieu de l'immensité et de l'incapacité de l'homme qui y travaille, le *peón*, à la maîtriser. Puis, chez Quiroga, s'ajoutent ensuite divers sédiments : l'homme essaye en vain de maîtriser une nature qui se manifeste par la violence des animaux qui en proviennent. On distingue alors le sédiment de la forêt-refuge pour les animaux telles les abeilles de « *La reina italiana* » qui fuient la domination de l'homme parce qu'il exploite injustement leur production de miel, et le sédiment de la forêt-hostile pour les hommes de la nouvelle « *Anaconda* » qui sont

¹⁶⁴ « Lorsque nous écrivons le mot "tempête", les Européens pensent aux éclairs et au tonnerre, mais il n'est pas évident qu'ils conçoivent le même phénomène que celui que nous voulons représenter », (p. 5) « De sorte qu'il serait nécessaire de créer tout un système de mots nouveaux à la mesure de notre réalité » (p. 5). GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Fantasia y creación artística en América Latina y el Caribe. Texto Crítico*, 1979, vol. 5, n° 14.

¹⁶⁵ BARON, Christine. *Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures. Littérature Histoire Théorie* [en ligne], 2011/05, n° 8. [Consulté le 21/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221>.

attaqués par les serpents alors qu'ils cherchent un antidote à leurs morsures. Une autre sédimentation, conséquence de la précédente, est celle du lieu qui rend fou, comme le devient le père de la nouvelle « El hijo », qui croit rentrer de la forêt avec son fils alors qu'il y est mort.

D'autres textes, pour illustrer cette quête de l'identité et revenir à nos auteurs péruviens, choisissent un espace maritime et se déroulent sur des bateaux : c'est le cas de « El bote » de Lucho Zúñiga, et de *El viaje que nunca termina*, de Carlos Calderón Fajardo : le voyage est une métaphore de la recherche de soi, et la présence de fantômes et de démons contre lesquels lutter pour se construire est une autre manière de montrer comment change et se redécouvre celui qu'on appelle le Nouveau Continent.

Toutefois, et c'est là une différence majeure entre l'Amérique latine et le Vieux Continent, beaucoup d'auteurs, et de théoriciens, Harry Belevan le premier, considèrent que le fantastique n'est pas hors du réel, mais qu'il y est bien intégré : comment l'envisager, alors que tant de nouvelles ont lieu en ville ?

b) Un quotidien fantastique

Rappelons ce que disait, l'année même de la publication de la théorie de Belevan, Jean-Baptiste Baronian : « [L]e fantastique n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien. [...] C'est la banalité des jours qu'il dérange, c'est le fragile ordre terrestre qu'il met en péril¹⁶⁶ [...] ». Nous repensons alors à l'effet de réel de Barthes et la transgression de ce réel détaillée par Roas : quel est le « quotidien » d'un auteur ou d'un lecteur latino-américain ?

Gabriel García Márquez pose le problème du rapport, en Amérique latine, entre réalité et imagination, qui semble inverser les codes traditionnels : « En América Latina y el Caribe, los artistas han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario : hacer creíble su realidad¹⁶⁷ [...] ». »

La lecture des épilogues, des préfaces ou des postfaces des textes donne des éclairages sur le contexte de création des œuvres. Celle de Fernando Iwasaki est révélatrice :

[F]ueron las historias de la casa de mi abuela las que me prepararon para leer a Poe, Lovecraft y Hoffmann [...] Era un caserón antiguo, con huerta y corrales

¹⁶⁶ BARONIAN, Jean-Baptiste. *Un nouveau fantastique ; esquisses sur les métamorphoses d'un genre*. Lausanne : Éditions L'Âge d'homme, 1977, p. 16.

¹⁶⁷ « En Amérique latine et dans les Caraïbes, les artistes ont eu peu à inventer, et peut-être leur problème a-t-il été l'inverse : rendre crédible leur réalité [...] ». GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Fantasia y creación artística en América Latina y el Caribe. Texto Crítico*, 1979, vol. 5, n° 14, p. 3-8.

*para animales, de altos techos y corredores largos, donde las habitaciones de los tíos muertos le daban un aire de mausoleo*¹⁶⁸ [...].

En lisant ces mots, nous avons à l'esprit l'expérience racontée par Gabriel García Márquez dans *El olor de la guayaba* et dans ses mémoires intitulées *Vivir para contarla*, l'influence de sa famille et du contexte dans lequel il a grandi pour nourrir ses créations littéraires.

De ce point de vue, nous comprenons pourquoi la ligne de démarcation entre le fantastique et le folklore, le conte de fées ou l'horreur est finalement assez floue sur le continent latino-américain. Ainsi, si le fantastique classique constitue un cadre composé de symboles dont le lecteur a repéré, compris et intégré la charge de sens, le quotidien, lui, parce qu'il constitue notre rapport immédiat au monde est ressenti comme inquiétant par certains auteurs qui en révèlent les côtés obscurs, comme c'est le cas dans « La cantante de boleros » de Carlos Enrique Freyre. Le narrateur y décrit un univers quotidien dans un immeuble : « Había niños tristes esperando a sus padres, escenas cotidianas de familias actuando como familias y habitaciones a oscuras. En algunas otras se podía apreciar el ir y venir de inquilinos aislados dentro de sus casas¹⁶⁹. » Et dans la description de ce quotidien s'insinue la voix d'une chanteuse de boléros, menant à une étrange rencontre entre le narrateur et cette femme, qui vit dans un logement censé être inoccupé, et qui chante pour couvrir les ronflement d'un voisin... qui se révèle être notre protagoniste. Le quotidien offre donc matière, par le travail de l'écrivain, à susciter l'effet fantastique. C'est ainsi que, chez Cortázar dans la nouvelle « No se culpe a nadie », le simple fait d'enfiler un pull-over peut devenir le plus terrible des enfers.

C'est là qu'on atteint un point important de notre position qui étudie le Pérou depuis l'Europe : des auteurs latino-américains prétendent ne pas avoir l'intention d'écrire un texte fantastique au moment où ils le font. Cela peut sembler étrange, quand nous constatons avec nos outils euro-centrés que le texte correspond effectivement à la définition du fantastique, mais cela permet aussi d'expliquer la conception différente de ce que recouvre ce terme, de ce qu'il implique au Pérou : non seulement le fantastique est dans le réel, mais en plus, il ne lui est pas nécessairement étranger, c'est nous qui le percevons comme tel.

¹⁶⁸ « [C]e sont les histoires de la maison de ma grand-mère qui me préparèrent à la lecture de Poe, Lovecraft et Hoffmann [...]. C'était une vieille bâtisse avec un verger et une basse-cour, avec des toits hauts et de longs couloirs, à laquelle les chambres des oncles morts donnaient un air de mausolée [...]. » IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2009 [2004]. Colección Voces / Literatura, 38, p. 135.

¹⁶⁹ « Il y avait des enfants tristes qui attendaient leurs parents, des scènes quotidiennes de familles agissant comme des familles et des pièces dans l'obscurité. Dans d'autres, l'on pouvait apprécier le va et vient de locataires isolés dans leurs maisons. » Carlos Enrique Freyre, « La cantante de boleros » in *17 fantásticos...* 2, p. 140.

3. Une distance vis-à-vis des formes de pouvoir

Les textes modernistes montraient déjà la volonté d'une émancipation de l'empire espagnol. Et beaucoup de nos textes du vingtième siècle emploient la modalité ironique pour contribuer à la critique de ce pouvoir politique, économique et idéologique, puis, plus récemment, de l'impérialisme nord-américain.

Déjà en 1918, « El caballero Carmelo » de Valdelomar peut suggérer, à travers le motif du combat de coqs, le conflit entre l'occidental et le préhispanique ; mais ce n'est pas un texte de nature ni d'expression fantastique. Plus tard, chez Edgardo Rivera Martínez, c'est la critique de la ville moderne que l'on peut lire dans « El unicornio », ville qui est aussi critiquée chez Felisberto Hernández dans « Muebles "El Canario" » en 1947, dans ce que les publicités diffusées à la radio peuvent avoir d'abrutissant pour les passagers des transports en commun.

En 2004, Iwasaki, dans le recueil *Ajuar funerario*, emploie l'expression fantastique pour dénoncer l'éducation religieuse qu'on lui a imposée, notamment dans « Dulces de convento », nouvelle dans laquelle les sœurs d'un couvent sont associées à des chiens à travers un jeu d'ambiguïté qui suggère des scènes de cannibalisme dont le lecteur ne prend conscience qu'à la fin :

*Papá enloqueció y un día saltó el muro armado para acabar con los perros, pero después de una batalla feroz volví a escuchar sus ladridos como carcajadas y el crujido de los huesos en sus mandíbulas. De mi padre apenas quedaron algunos despojos, y encima fue acusado de disparar contra las inocentes monjitas. Pero esta vez pude verles mejor desde lo alto del muro y no descansaré hasta acabar con esas alimañas. Especialmente con la más gorda, la que se santiguaba mientras comía*¹⁷⁰.

Quand on sait qu'Iwasaki est l'auteur d'*Inquisiciones peruanas*, texte qui raconte les mœurs peu orthodoxes d'une société péruvienne sous le joug de l'Église, on ne peut que souligner cette remise en question de l'autorité espagnole à l'époque du vice-royaume qui a des conséquences jusque dans la société actuelle.

Mais cette émancipation du pouvoir, dans la majorité de nos textes, quand elle est présente, consiste plus en une recherche d'identité qu'en une dénonciation systématique. Comment construire une identité après l'Indépendance ? Le recours aux civilisations

¹⁷⁰ « Papa devint fou et un jour, il passa le mur, armé, pour en finir avec les chiens, mais après une bataille féroce j'entendis à nouveau leurs aboiements pareils à des éclats de rire et le craquement des os entre leurs mandibules. De mon père, il ne resta qu'une dépouille, et on l'accusa, de plus, d'avoir tiré sur les religieuses innocentes. Mais cette fois, je pus mieux les voir du haut du mur et je ne trouverai pas le repos avant d'en finir avec ces bêtes. Surtout la plus grosse, celle qui se signait en mangeant. » « Dulces de convento » in IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2004 [2009]. Colección Voces / Literatura, 38, p. 33.

préhispaniques comme contrepoids n'est pas très développé au Pérou, comme nous l'avons vu et comme le rappelle Harry Belevan :

*El desafío latinoamericano no es la búsqueda de un pasado y sus raíces sino todo lo contrario, es la compleja adaptación a esa diversidad y disparidad de un pasado multiforme mediante el cual no alcanzamos aún esa síntesis civilizadora que nos permita forjar nuestro destino*¹⁷¹ [...].

Néanmoins, cette interrogation persiste et en 1986, dans « Ángel de Ocongate », se ressent dans le monologue du personnage qui rassemble en lui plusieurs identités qui font la pluralité de l'identité péruvienne, mais à travers la volonté de s'éloigner de la ville. L'exil permanent qui illustre une lecture complexe de la réalité péruvienne et pose la question du métissage se traduit de manière littéraire : « Ni fantástico ni realista sino en una posición equidistante entre ambas categorías, consigue un punto de irredalidad que no se sabe muy bien si procede de irrealizar la realidad o al contrario de dar visos de real a lo irreal¹⁷² [...]. » Si Edgardo Rivera Martínez a choisi cette voie de l'introspection pour construire l'identité, tout en faisant connaître au lecteur des mots, des chants, des mythes andins, d'autres auteurs latinoaméricains, eux, ont choisi une modalité qui fait débat aujourd'hui, essentiellement pour des questions de définitions, de mise au point sur le sens de cette écriture qui veut transcrire la réalité latino-américaine : le réalisme magique.

B. Une histoire littéraire en dialogue

1) D'autres modalités d'écriture

Il semble difficile de parler de nos textes dans le contexte latino-américain sans évoquer le réalisme magique, le réel merveilleux, ces expressions littéraires proposées par Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri et Enrique Anderson Imbert¹⁷³. En effet, un roman comme *Cent ans de solitude* fait nécessairement partie de l'arrière-texte des auteurs péruviens, et peut-être aussi des auteurs comme Isabel Allende ou plus récemment Laura

¹⁷¹ « Le défi latinoaméricain n'est pas la recherche d'un passé et de ses racines ; c'est tout le contraire, c'est l'adaptation complexe à cette diversité et cette disparité d'un passé multiforme à travers lequel nous n'avons pas encore atteint cette synthèse civilisatrice qui nous permettrait de forger notre destin [...]. » BELEVAN, Harry. *Fuegos artificiales*. Lima : El Virrey, 1986, p. 117.

¹⁷² « Ni fantastique, ni réaliste, mais dans une position équidistante des deux catégories, il parvient à un point d'irréalité dont on ne sait pas très bien si à l'origine il déréalise la réalité ou au contraire, s'il donne une apparence de réel à l'irréel [...]. » MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana. *Intruismos fantásticos en el cuento peruano*. In MORILLAS VENTURA, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid : Siruela Quinto Centenario, 1991, p. 50.

¹⁷³ USLAR PIETRI, Arturo. *Realismo mágico*. In *Nuevo mundo, mundo nuevo*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1998 [1948], p. 273-277, CARPENTIER, Alejo. *Prólogo*. In *El reino de este mundo*. México : Distribuidora Ibero Americana de Publicaciones, 1949 et ANDERSON IMBERT, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas : Monte Ávila editores, 1976.

Esquivel. Cependant, quand on sait l'immense bibliographie critique qui a tenté de démêler les fils de cette écriture, nous préférons, une fois encore, partir de nos textes qui peuvent poser problème parce qu'ils échappent à la définition stricte du fantastique, et les comparer aux définitions originelles, et aussi aux textes des auteurs qui ont donné ces définitions.

a) Quand les morts cohabitent avec les vivants

Sans décrire les personnages comme des fantômes, et donc sans créer avant la fin de la nouvelle de conflit entre le réel et l'impossible, Víctor Borrero Vargas avec la nouvelle « El resplendor del final de la calle », en choisissant la prophétie en lien avec les traditions folkloriques, crée une atmosphère qui nous rappelle le *Pedro Páramo* de Juan Rulfo : la nouvelle commence par la mention d'un personnage mort, ici le fils, vénéré par ses proches, même si le caractère oppressant de la situation s'insère dans un contexte péruvien : « Aprovechamos para pedirle cosas, que no haya enfermedades, principalmente, que no vengan exhortos de Piura notificándonos que las tierras no son nuestras – como ya nos ha sucedido – sino de los blancos¹⁷⁴ [...]. » L'image de la tradition transparaît dans l'utilisation des os de ce fils mort pour fonder le nouveau village, la reconstruction, dans une dynamique circulaire et cyclique. L'idée de réalisme magique se ressent dans le texte dans la mesure où il s'agit d'une reconstruction *a posteriori* : Enrique Anderson Imbert parle à ce propos de « recreación » qui mythifie la nature. L'aspect de création artificielle, de feinte, et qui est très proche de l'expression fantastique, se perçoit alors à la fin de la nouvelle :

Su marido prometió al cabo de diez años, desde la muerte del Latiguillo, entregarme el pueblo con todos sus habitantes mochos. Ustedes son muertos [...] La mujer y los muñones bramaron rechinando los dientes y en la cresta del cerro del Padre se dibujó la siuleta del Latiguillo, del cadáver del Latiguillo¹⁷⁵ [...].

Est-ce à dire que le réalisme et le fantastique sont interchangeable ? Non, bien sûr, mais ils partagent une forme d'expression commune.

La nuance entre le réalisme magique et le *real maravilloso* serait, pour nous, du même ordre que celle qui différencie le réalisme du fantastique. Chez Eduardo González Viaña, dans « Muertes y resurrecciones de Santiago el Viejo », il n'y a pas véritablement de reconstruction, et le protagoniste est un fantôme qui refuse de se reconnaître comme tel : « le

¹⁷⁴ « Nous en profitons pour lui faire des demandes : qu'il n'y ait pas de maladies, principalement, qu'on ne vienne pas depuis Piura nous exhorter en précisant que les terres ne sont pas à nous – comme cela nous est déjà arrivé – mais aux blancs [...]. » Víctor Borrero Vargas, « El resplendor del final de la calle » in *La estirpe...*, p. 615-616.

¹⁷⁵ « Votre mari a promis que, dix ans après la mort de Latiguillo, il me remettrait le village et tous ses habitants mutilés. Vous êtes morts [...]. La femme et les moignons bramèrent en grinçant des dents et sur la crête du coteau du Père se dessina la silhouette de Latiguillo, du cadavre de Latiguillo [...]. » *Ibidem*, p. 620.

hemos jurado que ya es difunto ; él no nos cree, tiene la certeza de estar dormido y se desvive pensando que una vasta y elevada noche juega con él¹⁷⁶ [...]. » Cette manière de décrire la situation relève davantage de ce que Carpentier appelait *real maravilloso*, une écriture qui rend compte, qui témoigne de l'extraordinaire du continent dans une sorte de prise de vue sous un angle particulier qui témoigne d'un rapport original au monde, un matériau brut (« estado bruto » dans le texte de Carpentier) dont le texte est un témoignage. Et alors, plutôt que l'expression fantastique, c'est de l'expression prodigieuse que relève le texte, ancrée dans le réel, mais perçue avec un œil latino-américain. Nous objecterons toutefois à cette idée que toute création littéraire est une forme de reconstruction, ce qui interroge cette optique nouvelle défendue par Carpentier.

En quelque sorte, tel que nous le ressentons dans la comparaison entre ces deux nouvelles, le *real maravilloso* serait présentation quand le *realismo mágico* est représentation. Justement, cette représentation, on la trouve prise au pied de la lettre dans des nouvelles qui évoquent l'univers de la magie, dans deux nouvelles de Carlos Yushimito : « El mago » et « Oz ».

b) Réel, magie, merveilleux et syncrétisme

« El realismo mágico se inventó en Galicia, y por eso en Galicia no es ni mágico. El realismo es ver lo que hay, y aquí lo mágico efluye de la tierra como en otras tierras nace el trigo¹⁷⁷ », lit-on dans un article de l'Espagnol Aníbal Malvar à propos de la mort de Gabriel García Márquez qui rend hommage à l'auteur de *Cent ans de solitude*.

Nous lisons aussi dans le souvenir d'Arturo Usler Pietri : « Lo que salía de todos aquellos relatos y evocaciones era la noción de una condición peculiar del mundo americano que no era posible reducir a ningún modelo europeo¹⁷⁸ [...]. » Sans que la présence de morts ou de fantômes soit déterminante, l'importance du rapport entre l'homme et la nature dans la littérature latino-américaine s'avère primordiale.

¹⁷⁶ « [N]ous lui avons assuré qu'il est un défunt ; il ne nous croit pas, il est certain d'être endormi et il se tue à penser qu'une nuit vaste et élevée joue avec lui ». Eduardo González Viaña, « Muertes y resurrecciones de Santiago el Viejo » in *La estirpe...*, p. 653.

¹⁷⁷ « Le réalisme magique a été inventé en Galice, et c'est pour cela qu'en Galice il n'est pas magique. Le réalisme consiste à voir ce qu'il y a, et ici, la magie affleure comme dans d'autres terres naît le blé [...]. » MALVAR, Aníbal. 'Gabo', à Cunqueiro : "Que yo también soy gallego, paisano". In : ESCUDIER, Juan Carlos (Et al.). *Cuarto poder* [en ligne]. Madrid : Mesa de Redacción. Mis à jour le 19/04/2014. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.cuartopoder.es/loszapatosdelvagabundo/gabo-cunqueiro-que-yo-tambien-soy-gallego-paisano/2954>.

¹⁷⁸ « Ce qui ressortait de tous ces récits et évocations, c'était la notion d'une condition particulière du monde américain qu'il était impossible de réduire à aucun modèle européen [...]. » USLAR PIETRI, Arturo. *Nuevo mundo, mundo nuevo*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1998 [1948], p. 273.

Or, quand nous lisons « La fuga de Agamenón Castro », de Cronwell Jara, à la lumière du réalisme magique, nous y trouvons des ressemblances avec la nouvelle « Correo-coyote » de Miguel Angel Asturias. Nous y découvrons une scène de combat fratricide qui se déroule dans la forêt, non pas entre les êtres humains, mais entre des forces mi-humaines, mi-animales, avec une chronologie qui mêle deux temporalités, ce qui est intéressant pour l'écriture fantastique comme nous le verrons plus tard ; s'opère alors dans ce texte une sorte de syncrétisme, en ce sens que la lutte meurtrière entre les deux frères rappelle celle d'Abel et Caïn, tandis que l'apparence animale qu'ils ont rappelle davantage ce personnage de la nouvelle d'Asturias, prétendu capable de se transformer en coyote pour livrer le courrier tant il le fait rapidement : Pedro, le frère d'Agamenón, semble être le puma qui inflige la terrible blessure au protagoniste.

« La danza del forastero » de Carlos Herrera est une autre nouvelle qui révèle ce syncrétisme. Le recueil *Las musas y los muertos* évoque ici la muse Terpsicore, mais propose plusieurs niveaux de lecture. D'abord, l'auteur a choisi un narrateur qui se présente comme un témoin, celui qui a retranscrit un récit qui justifie l'hostilité des habitants d'un village. La danse est au cœur de cette nouvelle, qui dépasse toute culture unique en mêlant instruments de musique originaux, mais surtout en présentant un danseur, Lario, qui rassemble et transcende plusieurs traditions et qui, tel le joueur de flûte de Hamelin, fascine les habitants et les conduit à leur perte.

Mais réalisme magique ne signifie pas surréalisme : souvent, on a tendance à assimiler les deux expressions, parce qu'elles sont nées à la même époque et que l'on suppose qu'Asturias, Carpentier et Uslar Pietri ont été influencés par ce mouvement pour chercher un nouveau mode d'expression : le surréalisme vient de l'intersection entre deux plans, tandis que le réalisme magique serait plutôt, à notre sens, le reflet d'une recreation à partir d'un univers réaliste mimétique.

c) Encore des frontières poreuses...

Mario Vargas Llosa, dans son prologue à l'édition de 2007 de *Cent ans de solitude*, se distingue des théoriciens du réalisme magique et différencie quatre modalités de l'écriture de l'imaginaire : le mytique-léendaire, le miracle, le fantastique et le magique, quatre modalités subjectives qui accompagnent des modalités réelles objectives que sont l'historique et le social du point de vue individuel, familial et collectif, soit sept écritures, chiffre lui aussi

hautement symbolique, qui composent le roman total¹⁷⁹. Ce qui est à noter ici, c'est la variété de cette écriture, qui, si elle est totale, n'est pas unique, ni homogène, mais au contraire composée de multiples aspects selon les extraits, les passages que l'on considère.

Une nouvelle de notre corpus nous laisse penser que l'expression fantastique peut venir prolonger le réalisme magique. Fernando Ampuero, dans « Voces », fait le récit d'une mère qui se trouve chez le médecin pour un problème qu'a son fils : il n'entend pas ses grands-parents, à la différence de sa mère :

– *¿Y usted vive hace mucho con sus padres ?– preguntó. / – Sí, desde que me divorcié – dijo ella –. Una vez que me divorcié, regresé a la casa de mis padres. Eso habrá sido tres meses antes del accidente. / – ¿De qué accidente ? / – Del accidente de mis padres – la mujer hablaba ahora más tranquila. [...] Mis padres fallecieron en ese accidente horrible, el del avión que cayó al mar, hace un año*¹⁸⁰.

Cette technique du renversement final, déjà évoquée plusieurs fois, crée l'effet fantastique, mais à partir d'un matériau qui aurait pu être élaboré sous la forme du réalisme magique. Ici, l'inclusion dans un univers citadin, la présence d'un médecin qui incarne le rationalisme et la description de l'attitude de l'enfant et, nous le verrons, la structure du récit, en font un texte de nature fantastique, élaboré au-delà du réalisme magique.

Pour établir un bilan, voyons les points communs entre nos textes marginaux et les champs du réalisme magique et du réel merveilleux : nous trouvons d'abord la recherche d'une identité, qui fonctionne par un mouvement vers l'extérieur, vers la découverte de l'autre dans le cas du réalisme magique, et plutôt par un mouvement d'introspection dans le cas du fantastique ; vient ensuite l'insuffisance du langage et de la pensée eurocentrée pour rendre compte de la pluralité des subjectivités. Mais les différences sont nombreuses : nous pensons que dans le fantastique, la « magie » semble moins venir du réel que de l'œil qui le perçoit et en rend compte avec une élaboration ; cette élaboration implique une construction narrative qui fait que, tant qu'on n'a pas terminé la nouvelle, on ne peut savoir si elle relève du

¹⁷⁹ Sa définition du fantastique, qui est perçu comme un intrus, comme la modalité, à défaut d'autre chose, dont relèvent les éléments qui n'ont pu être classés ailleurs, est la suivante : « [H]echo imaginario puro, que nace de la estricta invención y que no es producto ni de arte, ni de la divinidad, ni de la tradición literaria : el hecho real imaginario que ostenta como su rasgo más acusado una soberana gratuidad [...]. » (« [F]ait imaginaire pur, qui naît de la stricte invention et qui n'est le produit ni de l'art, ni de la divinité, ni de la tradition littéraire : le fait réel imaginaire qui arbore comme trait le plus marqué sa gratuité souveraine [...]. ») VARGAS LLOSA, Mario. *Realidad total, novela total*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid : Santillana Ediciones Generales, 2007, p. XLIX.

¹⁸⁰ « – Et cela fait longtemps que vous vivez avec vos parents ? demanda-t-il. / – Oui, depuis que j'ai divorcé – dit-elle –. Une fois divorcée, je suis retournée chez mes parents. C'était à peu près trois mois avant l'accident. / – Quel accident ? / – L'accident de mes parents – la femme parlait maintenant plus calmement [...]. Mes parents sont morts dans cet horrible accident, celui de l'avion qui a disparu en mer, il y a un an. » Fernando Ampuero, « Voces » in *17 fantásticos...* 2, p. 37.

fantastique au sens de « genre », alors que le réalisme magique, à l'échelle de la phrase, voire du paragraphe, est immédiatement perceptible. De plus, la plupart de nos nouvelles ont lieu dans la ville, aux codes et aux lois intégrés par les occidentaux. Si le réalisme magique a vocation à souligner la spécificité latinoaméricaine, nous constatons par l'observation de nos textes que le fantastique donne un tour d'écrou, expression relative à James, bien plus radical, qui verrouille le texte et suscite la perplexité du lecteur.

Et pour finir cette partie qui interroge les certitudes théoriques nous donnerons nous-mêmes un dernier tour d'écrou :

*Seuls le fabuleux, le merveilleux et le féerique s'apparentent au fantastique. Tout le reste lui est contraire ou étranger. Ce qui se rattache à une tradition, qu'elle soit occulte, ésotérique, hermétique ou alchimique, s'exclut de soi-même : le fantastique n'enseigne rien. Ce qui dépend d'un système religieux, philosophique ou scientifique s'exclut également : le fantastique ne cherche ni cause ni explication. La science-fiction se situe à l'opposé. [...] Le fantastique ne regarde que nous, le corps et l'âme de l'homme vivant sur la planète Terre. Il se propose d'explorer l'espace du dedans, théâtre d'événements bien plus important pour chacun d'entre nous que ceux qui remplissent la première page des journaux*¹⁸¹.

Ces nombreuses modalités proches de l'écriture fantastique, qui se trouve au centre de notre écriture (un trou noir ?), créent un flou autour de la définition du fantastique et conduisent certains auteurs à parler de littérature du « chaos ». Est-ce justifié, ou bien n'est-ce pas là toucher du doigt les limites de l'approche extratextuelle ? En effet, si le fantastique ne peut être saisi dans son rapport aux autres écritures, ne vaut-il pas mieux l'approcher dans une perspective narratologique, une fois le contexte cerné ? C'est en tout cas une limite que nous posons pour le moment, et sur laquelle nous reviendrons.

2) Un canon de la littérature à l'échelle du continent ?

Établir un canon de la littérature fantastique à l'échelle du continent latino-américain, si on le fait sans préciser quelle définition du fantastique on a choisie, fait courir le risque d'amalgames et d'interprétations réductrices. C'est ce qui peut se produire quand on s'attache à une définition du fantastique d'après ses manifestations, ses thèmes, ses motifs, ses cadres de réalisation. Si, en revanche, on envisage le fantastique sous l'angle d'une expression, d'une écriture particulière, alors on peut essayer de déterminer des lignes communes ou divergentes entre les différents auteurs considérés comme fantastiques.

¹⁸¹ SCHNEIDER, Marcel. *La littérature fantastique en France*. Paris : Fayard, 1964, p. 10.

a) Représentation réduite du Pérou

D'un point de vue plus général sur l'Amérique latine fantastique, le travail de Luis Martínez De Mingo¹⁸² retrace l'histoire des étapes de la littérature fantastique en Amérique latine ; il mentionne les noms de Eduardo Holmberg, Horacio Quiroga, Enrique Anderson Imbert, Ernesto Sabato, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Elena Garro, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Gabriel García Márquez... mais aucun Péruvien ne semble avoir contribué à constituer un canon à l'échelle du continent.

Dans les anthologies de nouvelles fantastiques latino-américaines dont nous avons pu consulter la table des matières, la représentation du Pérou est bien souvent réduite aux textes de Clemente Palma. Voyons tout d'abord deux anthologies portant sur des périodes antérieures à celle de notre corpus.

L'édition de José María Martínez des *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano* est une édition espagnole, mais elle place le Pérou dans un contexte latino-américain, et c'est ce qui nous intéresse pour le moment : non la réception en Espagne, mais la perception du Pérou dans son continent. Hormis Clorinda Matto de Turner qui rend hommage aux *tradiciones* de Palma, aucun auteur péruvien n'est présent, et ce sont avant tout Eduardo Ladislao Holmberg et Juana Manuela Gorriti qui sont mis en relief. Cette édition mentionne toutefois en introduction « La esquina del muerto » de Ricardo Palma et explique l'exclusion de cet auteur dans l'anthologie, d'abord parce qu'un volume entier lui est consacré chez Cátedra – ce qui n'aurait pas empêché d'inclure quelques récits spécifiquement fantastiques... mais c'est un choix éditorial –, et ensuite parce qu'il n'est pas considéré comme un auteur « d'orientation » fantastique : « [T]engo mis reservas hacia su cultivo de lo puramente fantástico, y creo más bien que sus tradiciones entrarían mejor en lo que ha dado en llamarse extraño, maravilloso-religioso¹⁸³ [...] ». Par ailleurs, c'est un Péruvien, Antonio Cornejo Polar, qui est convoqué une quinzaine de pages plus loin pour mettre en garde contre une extrême simplification de la réalité latino-américaine, constituée non pas d'une histoire, mais d'histoires multiples. C'est une objection que l'on pourrait faire à notre manière d'organiser cette première grande partie de notre étude, à laquelle nous répondrons que notre point de départ est toujours le Pérou, pays dont nous comparons les œuvres à d'autres textes, soit dans un système donné – l'anthologie –, soit parce que le texte fantastique que nous

¹⁸² MARTÍNEZ DE MINGO, Luis. *Miedo y literatura*. Madrid : EDAF, 2004.

¹⁸³ « [J]'émets des réserves sur sa culture du fantastique pur, et je crois plutôt que ses traditions correspondraient mieux à ce qu'on en est venu à appeler étrange, merveilleux-religieux [...]. » MARTÍNEZ, José María. *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid : Cátedra, 2011. Letras Hispánicas, p. 14.

études évoque pour nous un autre texte du continent, faisant sans doute partie de l'arrière-texte de l'auteur.

L'édition de Dolores Phillipps-López des *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, quant à elle, contient « Los ojos de Lina » de Clemente Palma ainsi que « Finis desolatrix veritae » d'Abraham Valdelomar ; elle mentionne deux traditions de Ricardo Palma en introduction¹⁸⁴ et insiste sur le travail du texte tout aussi important que la recherche des racines folkloriques. Et dans l'anthologie d'Emiliano González et Beatriz Alvarez Klein de 1989 intitulée *El libro de lo insólito*, Clemente Palma ainsi que José María Eguren font partie des auteurs retenus, aux côtés d'Horacio Quiroga.

Néanmoins, dans l'anthologie de José Miguel Sardiñas et d'Ana María Morales intitulée *Relatos fantásticos hispanoamericanos* Clemente Palma est mentionné dès la première page¹⁸⁵ et dans l'anthologie apparaissent « La granja blanca » de ce même auteur, « El baúl » de Felipe Buendía et « Ridder y el pisapapeles » de Julio Ramón Ribeyro, ce qui laisse à penser une évolution dans la prise en compte du Pérou dans le domaine de la littérature fantastique par la critique hispanoaméricaine. Sardiñas et Morales, dans leurs critères de choix des nouvelles, reconnaissent à ce propos l'hégémonie des auteurs argentins :

*[H]ay una omisión significativa, la de Horacio Quiroga, y un predominio casi absoluto de autores argentinos [...] en cuanto al predominio señalado, no debe extrañar si se recuerda que, también por muchos años, la literatura fantástica en Latinoamérica se escribió con continuidad casi exclusivamente en la Argentina*¹⁸⁶ [...].

Nous constatons, après notre parcours, que cette affirmation est discutable, et qu'il serait plus juste de dire que la littérature fantastique en Amérique latine a vu le devant de la scène occupé par deux « monstres » de littérature, Borges et Cortázar, dont les univers de création ont fasciné par leur richesse et leur complexité.

Malheureusement, pour des raisons concrètes et pratiques de ce travail, nous ne pouvons prétendre à l'exhaustivité en étudiant toutes les anthologies de récits fantastiques des

¹⁸⁴ « Traslado a Judas » et « Dónde y cómo el diablo perdió el poncho » mentionnés p. 26 de l'ouvrage PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid : Cátedra, 2003. Letras Hispánicas.

¹⁸⁵ « En *Cuentos malévolos* (1904) de Clemente Palma, [la narración fantástica] surge eventualmente de entre los rasgos crueles que justifican el título de la obra [...]. » (« Dans *Cuentos malévolos* (1904) de Clemente Palma, [la narration fantastique] surgit éventuellement à partir des traits cruels qui justifient le titre de l'œuvre [...]. ») SARDIÑAS, José Miguel et MORALES, Ana María (Ed.). *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. Cuba : Fondo Editorial Casa de las Américas, 2003, p. 7.

¹⁸⁶ « [I]l y a une omission significative, celle d'Horacio Quiroga, et une prédominance presque absolue des auteurs argentins [...] quant à la prédominance signalée, elle ne doit pas étonner si l'on se souvient que, durant de nombreuses années, la littérature fantastique en Amérique latine ne s'est écrite dans une idée de continuité qu'en Argentine [...]. » SARDIÑAS, José Miguel et MORALES, Ana María (Ed.). *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. Cuba : Fondo Editorial Casa de las Américas, 2003, p. 18.

trente dernières années publiées dans chaque pays d'Amérique latine, et nous ne donnons ici que les grandes lignes des résultats de nos recherches et des ouvrages que nous avons pu consulter¹⁸⁷.

b) Un continent de références intertextuelles

L'expression fantastique dépasse les frontières géographiques grâce au jeu de l'intertextualité, le réemploi des images dont se nourrissent les auteurs pour recréer d'autres textes : bien évidemment, ce n'est pas là une pratique exclusive du fantastique, mais c'est une technique — si l'acte est conscient de la part de l'auteur — ou à tout le moins une manifestation qui contribue, par le jeu de mise en abyme, et parfois de fractales, à créer l'effet fantastique. Du simple clin d'œil au cadre, quels échos surgissent dans nos textes ?

Alfredo Dammert, dans « La espera », s'inscrit très clairement dans une intertextualité avec « Continuidad de los parques » : il y a une dédicace à Cortázar au début de la nouvelle et l'incipit est très proche : « El hombre estaba frente a la ventana, hundido en un sillón de cuero, atrapado por aquel libro antiguo¹⁸⁸ [...] ». C'est aussi une très courte nouvelle, d'une page, qui met en avant les mêmes ressorts de mise en abyme et de croisements entre différents plans. Même si le texte n'apporte rien de plus que le texte source, il souligne bien que la nouvelle de Cortázar fait partie des classiques. Dans ces textes, il y a peur, il y a transgression — à la fois morale, logique, structurelle —, il y a impossible : l'effet fantastique peut se développer. Plus subtile est la nouvelle de « Operación cóndor » de Juan Torres Gárate, qui met en scène un personnage menant une enquête à travers les textes de Cortázar et la maison qui aurait inspiré la rédaction de « Casa tomada¹⁸⁹ ». C'est un jeu de pistes auquel participe le narrateur homodiégétique qui ressent la peur¹⁹⁰, qui achète tous les textes de Cortázar pour résoudre l'énigme posée par son ami Cristian. La peur, le complot politique, les disparitions de l'époque de la dictature argentine sont suggérées dans ce texte aux différents niveaux de

¹⁸⁷ Nous citerons comme dernier exemple l'édition de *Cuentos peruanos* en 1972 en Colombie par l'ambassade du Pérou, où apparaissent « El brindis de los yayas » d'Enrique López Albújar, « El último fauno » de Clemente Palma, « Levitación » de Manuel Beingolea, « Coca » de Ventura García Calderón, « El vuelo de los condors » d'Abraham Valdelomar et « Paco Yungue » de César Vallejo.

¹⁸⁸ « L'homme était assis face à la fenêtre, enfoncé dans un fauteuil de cuir, captivé par ce livre ancien [...] ». Alfredo Dammert, « La espera » in *La estirpe...*, p. 627.

¹⁸⁹ Le texte a d'ailleurs donné son nom à la maison d'édition précédemment mentionnée.

¹⁹⁰ « Al llevarme la taza de café a los labios comprobé que la mano me temblaba y estuve a punto de echármela encima » (p. 157), « me estremecí de espanto » (p. 159) (« En portant la tasse de café à mes lèvres, je constatai que ma main tremblait et je fus sur le point de la renverser sur moi », « je me mis à trembler de stupeur »). Juan Torres Gárate, « Operación cóndor » in GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 2001-2010*. Lima : Copé, 2013.

« réalités » dans le sens entendu par Vargas Llosa à propos de Belevan, comme nous l'avons vu précédemment.

Borges parcourt les textes métalittéraires, par les jeux de construction qui mêlent fiction, écriture de fiction, texte dans le texte. Nous en trouvons des résonances dans la nouvelle de Víctor Miró Quesada Vargas au titre programmatique « El riesgo de ser personaje » qui confronte personnage et auteur, et dans « Soñada » de Carlos Herrera, qui fait écho à « Las ruinas circulares » de Borges.

Horacio Quiroga semble avoir inspiré un passage de Carlos Herrera dans son texte *Gris*, qui nous rappelle sans aucun doute « El almohadón de plumas » :

*La depresión no es un monstruo desmesurado y, como tal, magnífico. Es, debe ser, piensa Ulises, más bien un bicho feo, mediocre, menor ; anidado en la almohada, en cabello o la ropa interior. Ni siquiera un vampiro ; apenas un parásito informe que va succionando la sustancia de su portador poco a poco, día a día, hasta que la víctima se funda en la grisura ambiente*¹⁹¹ [...].

L'image de l'auteur uruguayen à une époque donnée et dans un contexte précis est réutilisée par Herrera pour qualifier un état d'esprit qui vide le corps non pas de son sang, mais de son sens ; la grisaille qui s'installe, c'est celle de la lassitude et de la désillusion, c'est aussi très concrètement celle de la chappe de plomb du ciel de Lima en période hivernale.

Enfin, un dernier exemple d'intertextualité pertinent pour notre étude est celui de Juan José Arreola. Ce Mexicain a contribué à des revues péruviennes¹⁹², ce qui le rend susceptible d'avoir été lu au Pérou. « El guardagujas », du recueil *Confabulario* de 1952, trouve un écho dans « Crisálida » d'Alfredo Castellanos, publiée à la même époque. Dans les deux nouvelles,

¹⁹¹ « La dépression n'est pas un monstre démesuré et, comme tel, magnifique. C'est, ce doit être, pensa Ulises, plutôt une *bestiole* laide, médiocre, mineure ; nichée dans *l'oreiller*, les cheveux ou les sous-vêtements. Pas même un *vampire* ; à peine un *parasite* informe qui *absorbe* la substance de celui qui le porte, peu à peu, jour après jour, jusqu'à ce que la victime se fonde dans la grisaille ambiante [...]. » (C'est nous qui soulignons.) HERRERA, Carlos. *Gris. Las vidas de la penumbra*. Lima : PEISA, 2004. Serie del Río Hablador, p. 124.

¹⁹² « En el caso de Arreola valga precisar que no solo se tratara de un autor al que se leerá, sino de un autor que colabora con revistas peruanas. Recuérdese así que *Letras Peruanas* publicó "El miligramo prodigioso" y una entrevista realizada por Manuel Mejía Varela, titulada "Una partida imaginaria de ajedrez". La entrevista transcurre durante una partida entre Mejía y Arreola en La casa del lago de la Universidad Autónoma de México, y donde este brindara polémicas declaraciones sobre sus colegas (Octavio Paz, Juan Rulfo, Montes de Oca) y sobre diplomáticos peruanos : "Con los libros que no han leído se puede llenar las bibliotecas de Washington, París, México, Lima y otras anexas". » (« Dans le cas d'Arreola, il convient de préciser qu'il s'agit non seulement d'un auteur qui sera lu, mais également d'un auteur qui collabore à des revues péruviennes. On se rappellera que *Letras Peruanas* a publié "El miligramo prodigioso" et un entretien mené par Manuel Mejía Varela, intitulé "Una partida imaginaria de ajedrez". L'entretien a lieu au cours d'une partie d'échecs entre Mejía et Arreola à La maison du lac de la Universidad Autónoma de México, et au cours de laquelle Arreola s'était livré à des déclarations controversées sur ses collègues (Octavio Paz, Juan Rulfo, Montes de Oca) et sur des diplomates péruviens : "Avec les livres qu'ils n'ont pas lus, on peut remplir les bibliothèques de Washington, Paris, Mexico, Lima et autres annexes". » ELGUERA OLÓRTEGUI, Christian Alexander. *Acercándonos a lo lejano : La formación del microrrelato peruano (desde el aforismo hasta la experimentación de los 50s)*. *El Cuento en red : Estudios sobre la ficción breve* [en ligne], 2010, n° 21. [Consulté le 20/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264113>, note n° 6.

l'atmosphère est identique, et il est question d'un protagoniste qui fait la rencontre angoissante d'un personnage plus averti que lui, qui incarne la mort. C'est un aiguilleur chez Arreola, c'est un vieillard chez Castellanos :

*Gabriel se sobresaltó : – ¿Quién es usted ? ¿Qué lugar es éste? Jamás lo había visto... / El hombre, que era un anciano de rostro cetrino y frente impresionantemente arrugada, lo estudió detenidamente : – ¡Claro! Cómo vas a conocerlo si aquí se viene sólo una vez*¹⁹³.

Le lieu, semblable aux limbes, est désert, et dans les deux cas, c'est l'existence qui est perçue de manière métaphorique, tantôt comme un voyage en train qui donne à rencontrer son aiguilleur¹⁹⁴, tantôt comme un cocon, une chrysalide d'inconscience et d'insouciance dont on ne sort que pour mourir.

Finalement, si les auteurs péruviens d'expression fantastique semblent relativement peu représentés dans les publications à l'échelle du continent, nous avons remarqué qu'ils tendent néanmoins à l'être de plus en plus dans les études et anthologies récentes, sans oublier les nombreuses manifestations culturelles organisées, colloques ou journées d'études, qui procèdent à la redécouverte de ces auteurs. Le recul que nous avons pris pour voir le Pérou au sein de l'Amérique latine permet de constater la présence à cette échelle d'un certain nombre d'auteurs du canon, s'il en existe un et si l'idée de canon a un sens.



Ainsi, le fil conducteur de la construction de l'identité par l'histoire et par la littérature nous conduit à plusieurs conclusions. D'abord, le fantastique péruvien ne peut être compris quand il est strictement enfermé dans ses frontières géographiques. Si l'histoire nationale a une influence évidente sur l'écriture, celle du continent, par sa géographie, par sa démesure, par des tendances historiques semblables, par le pouvoir de la religion catholique et la résistance des traditions transmises oralement l'est tout autant. Certes, on ne peut, sans être simpliste et caricatural, ébaucher une ligne commune de l'histoire littéraire de l'Amérique

¹⁹³ « Gabriel sursauta : – Qui êtes-vous ? Quel est cet endroit ? Jamais je ne l'avais vu... / L'homme, un vieillard au visage verdâtre et au front marqué de rides impressionnantes, l'étudia attentivement : – C'est évident ! Comment peux-tu le connaître si l'on ne vient ici qu'une seule fois. » Alfredo Castellanos, « Crisálida » in *17 fantásticos...* 2, p. 18.

¹⁹⁴ « Yo, señor, sólo soy guardagujas. A decir verdad, soy un guardagujas jubilado, y sólo aparezco aquí de vez en cuando para recordar los buenos tiempos. No he viajado nunca, ni tengo ganas de hacerlo. Pero los viajeros me cuentan historias. » (« Moi, Monsieur, je suis l'aiguilleur. En vérité, je suis un aiguilleur à la retraite, je ne viens ici que de temps en temps, pour me rappeler le bon vieux temps. Je n'ai jamais voyagé, et je n'en ai pas envie. Mais les voyageurs me racontent leurs histoires. ») « El guardagujas » in ARREOLA, Juan José. *Confabulario*. México : Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 38.

latine¹⁹⁵ ; néanmoins, le désir de quelques auteurs qui sont parvenus à trouver un moyen d'expression commun, similaire, prouve bien cette volonté d'affirmer une identité qui se construit à travers l'influence de l'Europe et en réaction à celle-ci. Qu'en est-il du fantastique ? Si on le considère comme un genre, on en voit de multiples avatars dans les nouvelles que nous avons étudiées. Mais si on le considère comme une expression, alors tous les modes d'écriture de l'imaginaire sont autant de registres qui permettent la création, que certains appelleront « paralittéraire », et d'autres, simplement « littéraire ».

En 2013, le Mexicain Luis Jorge Boone publie *Tierras insólitas. Antología de cuento fantástico*, qui regroupe dix-sept auteurs d'expression fantastique ; déjà en 1979, Fernando Sorrentino avait réuni dans un ouvrage *17 cuentos fantásticos argentinos*. Les deux anthologies de Gabriel Rimachi se composent chacune de dix-sept auteurs... Nous n'y verrons aucune symbolique associée à l'expression fantastique, simplement un heureux hasard, une heureuse coïncidence, de ce point commun à trois pays du continent.



¹⁹⁵ « [L]'universalité des concepts critiques, qui est peut-être un idéal, doit prendre en compte, pour être élaborée de manière utile, l'hétérogénéité des textes, des cultures, des époques, des théories. [...] La notion de fantastique pour prendre un exemple gagnerait à être précisée selon les textes étudiés, la langue, la culture, l'époque et le contexte social et symbolique [...]. » BOZZETTO, Roger. À contre temps : retour sur quelques « évidences » de la critique en « fantastique ». *E-rea* [en ligne], 2007, n° 5.2. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://erea.revues.org/155>. Cette idée est par ailleurs confirmée par Cortázar : « Más que nunca, en la últimas décadas, un escritor latinoamericano responsable tiene el deber elemental de hablar de su propia obra y de la de sus contemporáneos sin separarlas del contexto social e histórico que las fundamenta y les da su más íntima razón de ser. En todo caso yo no estaría hoy aquí si tuviera que limitarme a comentar los productos literarios como entidades aisladas, nacidas tan sólo del mero y hermoso placer de la creación estética [...]. » (« Plus que jamais, au cours de ces dernières décennies, un écrivain latino-américain responsable a le devoir élémentaire de parler de sa propre œuvre et de celle de ses contemporains sans les séparer du contexte social et historique qui leur donne leur fondement et leur plus intime raison d'être. De toute façon, je ne serais pas ici aujourd'hui si je devais me contenter de commenter les productions littéraires comme des objets isolés, uniquement nés du beau plaisir de la création esthétique [...]. ») C'est nous qui soulignons. CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Madrid : Santillana Ediciones Generales, 2013, p. 280.

Chapitre 4 : ... mais aussi des problématiques plus vastes

Nous finirons notre approche extratextuelle par un nouveau zoom arrière qui envisage nos textes fantastiques dans un contexte beaucoup plus étendu, dans ses rapports avec des contextes littéraires ou des auteurs étrangers au continent latino-américain. Le fantastique péruvien peut finalement être perçu comme un phénomène qui se situerait au croisement de diverses influences, non seulement latinoaméricaines mais aussi, notamment, européennes. Si l'on constate que le Pérou fantastique est pétri d'influences et de références intertextuelles européennes, nord-américaines et peut-être orientales, il les recrée, les réemploie et en rénove l'écriture. Néanmoins, et c'est un avantage de la perspective scalaire, nous constatons aussi qu'il y a des constantes, des invariants dans l'écriture fantastique qui permettent d'en saisir l'universalité et de voir ce qui constitue les imaginaires collectifs. C'est cette double dynamique que nous observerons, pour établir en cette fin de première partie une distinction entre deux « fantastiques » : le genre et l'expression.

A. Les interactions du Pérou fantastique

1. Influences réciproques ?

a) Une diffusion limitée en France

Que connaît-on de la littérature fantastique péruvienne en France ? À quels textes traduits le lecteur français peut-il avoir accès ? Tout d'abord, il n'existe pas à notre connaissance d'anthologie péruvienne de littérature fantastique éditée en France, mais il y en a une en Belgique : il s'agit de la traduction de quelques nouvelles, publiée en 1980, de l'anthologie de Belevan, par Bernard Goorden.

Dans l'anthologie de nouvelles fantastiques réalisée par Roger Caillois en 1958 on ne trouve, pour l'Amérique latine, que quelques textes de Juan Rulfo, Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar. Aucun auteur péruvien n'est mentionné ; or, nous avons vu à cette époque de la fin des années 1950 la publication au Pérou de nouvelles fantastiques.

Mais même plus tard, en 1989, quand Claude Couffon¹⁹⁶ publie *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, la représentation est limitée. C'est une anthologie de quelque trente auteurs qui, pour ce qui nous intéresse, propose une traduction de « Los Caynas » de César Vallejo, de « Silvio en el rosal » de Julio Ramón Ribeyro et de « El abuelo » de

¹⁹⁶ COUFFON, Claude (Ed.). *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*. Paris : Métailié, 1989.

Vargas Llosa. On remarquera la paradoxale présence d'une nouvelle de Vargas Llosa dans un recueil fort peu réaliste.

La même année est publié le recueil de Ricardo Romera Rozas¹⁹⁷. Parmi les quelque vingt auteurs du recueil, on constate la présence de Ciro Alegría avec « Panki y el guerrero » et José María Arguedas avec « El sueño del Pongo » ; la classification obéit à une répartition selon les zones géographiques de l'Amérique latine.

Néanmoins, quelques critiques s'accordent sur le fait que Borges et les auteurs du *Cono Sur* s'inscrivent dans une tradition à laquelle ont participé des auteurs plus anciens :

[O]n constate paradoxalement dans La grande anthologie du fantastique, de Jacques Goimard et Roland Stragliati, qu'un seul auteur latino-américain est présent : Borges... qui est à peine représentatif dans la mesure où, n'en fallût-il qu'un, ce ne devait certainement pas être lui, mais bien Eduardo Ladislao Holmberg ou Leopoldo Lugones (Argentine), Clemente Palma (Pérou) ou Horacio Quiroga (Uruguay) par exemple, qui sont les vrais « grands classiques » locaux, les « pères spirituels » de Borges¹⁹⁸ [...].

Plus récemment, nous avons remarqué l'existence d'une traduction d'un certain nombre de nouvelles fantastiques péruviennes : il s'agit de l'anthologie Calameo *Lectures du Pérou*, réalisée par le collectif Tradabordo¹⁹⁹, comprenant une introduction de Félix Terrones, qui intègre entre autres auteurs Carlos Calderón Fajardo, José Donayre, José Güich et Johann Page. Ce ne sont pas nécessairement des textes fantastiques de ces auteurs qui ont été retenus, mais nous soulignerons la présence de la nouvelle « El pasajero de al lado » de Santiago Roncagliolo, ou de « Última visita » de Ricardo Sumalavia, ainsi que « Ángel de Ocongate » d'Edgardo Rivera Martínez. Le choix de ces auteurs, récents, témoigne de la volonté de faire connaître en langue française des écrivains contemporains.

Enfin, c'est malheureusement très rarement le cas mais, quand le Pérou est mentionné par les théoriciens français du fantastique, c'est Clemente Palma qui apparaît²⁰⁰. Et la théorie de Belevan a été traduite en français, mais le tirage réduit de cinq cents exemplaires laisse peu d'espoir pour une large diffusion.

¹⁹⁷ ROMERA ROZAS, Ricardo (Ed.). *Nouvelles fantastiques hispano-américaines*. La Garenne-Colombes : Éditions de l'espace européen, 1989.

¹⁹⁸ GOORDEN, Bernard. *S.F. Fantastique et ateliers créatifs*. Bruxelles : Cahiers JEB, 1978, p. 85.

¹⁹⁹ LEPAGE, Caroline (Ed.). *Lectures du Pérou* [en ligne]. Traduction de l'espagnol (Pérou). Poitiers : Édition numérique débutée en 2013 et maintenue par GearUp Workshop. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://fr.calameo.com/books/002617799215d82fdb2a4>.

²⁰⁰ MILLET, Gilbert et LABBÉ, Denis. *Le fantastique*. Paris : Belin, 2005. Coll. Sujets, p. 81, avec une erreur dans le prénom de l'auteur.

b) Intertextualités sans frontières

Iwasaki, à la fin de son recueil de micro-récits, signale : « En *Ajuar funerario* resuenan los ecos de Borges, Maupassant y Henry James²⁰¹ [...]. » À cette liste d’auteurs s’ajoutent les souvenirs d’enfance du Péruvien. En quoi consistent ces échos et quels autres auteurs en dehors du continent sudaméricain constituent l’arrière-texte des écrivains du fantastique péruvien ?

Le Vieux Continent

Observons la nouvelle « Hombre en el espejo » d’Alexis Iparraguirre : à la fin du texte, Mónica a une dernière prémonition et annonce « Vendrá un viento », ce qui n’est pas sans rappeler *Le Horla*, dans lequel le personnage se croit fou à cause de ses hallucinations. Dans la nouvelle de Maupassant, une explication à ce changement d’attitude du personnage, serait l’arrivée d’un bateau brésilien sur les côtes françaises et dont l’être maléfique — un spectre, un être invisible à l’œil nu —, qui donne son nom au texte devenu classique, aurait pu s’échapper. Si l’on a pensé spontanément à ce texte, c’est en raison de la folie progressive qui gagne le personnage de Mónica tout au long du texte et qui préoccupe son entourage, comme c’est le cas dans la nouvelle française. Et nous aurons l’occasion de revenir sur la symbolique du miroir dans l’analyse détaillée de ce texte. Mais lui, comme Balzac, s’ils sont bel et bien considérés comme des classiques de la littérature française, ne le sont pas exclusivement pour leurs textes fantastiques. Les volumes de *La comédie humaine* ou *Pierre et Jean* s’apparenteraient davantage à un univers réaliste qui rend compte des mœurs d’une époque. Néanmoins, ces auteurs ont produit des textes qui illustrent l’expression fantastique, et sont accessibles à des lecteurs outre-Atlantique.

Nous ne pouvons évoquer le Vieux Continent sans penser à l’influence de Kafka. « Lápices », de José de Piérola, rend compte de l’absurde du quotidien. Dans cette nouvelle, le fait d’avaler un crayon déclenche chez le narrateur une angoisse terrible, mais aussi, par la suite, un raisonnement que des humoristes argentins qualifieraient de « fuera del recipiente », hors de la logique la plus courante, et qui le conduit à des actes irraisonnés dans la logique consensuelle, notamment à avaler un deuxième crayon car il ne trouve aucune trace du premier : c’est ici une manière, peut-être, de se moquer du raisonnement empirique qui consiste à réaliser des expériences pour tirer des conclusions. Ce qui est intéressant dans cette

²⁰¹ « Dans *Ajuar funerario* résonnent des échos de Borges, Maupassant et Henry James [...]. » IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2009 [2004]. Colección Voces / Literatura, 38, p. 136.

nouvelle, c'est la manière dont l'auteur souligne l'incompatibilité entre les introspections du narrateur et leur confrontation au réel qui entoure le personnage. Le jeu de la focalisation souligne bien ce décalage en montrant l'absurdité du comportement du personnage, absurdité qui n'est bien sûr pas sans nous rappeler Kafka et *La métamorphose*. Bien qu'il n'y ait pas de transformation extérieure du personnage de José de Piérola, les mêmes mécanismes d'incompatibilité avec le monde extérieur sont des ressorts narratifs : l'entourage familial chez Kafka, les collègues du travail chez notre Péruvien. Est-ce à dire que ce sont deux textes qui relèvent de l'expression fantastique ? La peur est ressentie par les personnages, il y a problématisation du réel, mais pas de confrontation avec l'impossible en raison du point de vue choisi par les auteurs. C'est donc une modalité particulière, dont il faudra tenir compte. Nous reviendrons plus loin sur le cas de *La métamorphose*.

Il n'y a pas que les auteurs européens qui fassent l'arrière-texte et l'imaginaire des écrivains de notre corpus : les lieux ont aussi leur importance. L'influence de la ville de Paris est notable, chez Julio Ramón Ribeyro, chez Carlos Calderón Fajardo qui, dans « Los ángeles del quinto piso », situe l'immeuble de l'action à Paris, en le ponctuant de noms qui évoquent un imaginaire parisien, comme le Sentier ou le Boulevard Saint-Germain. Un dernier exemple est celui du texte de Belevan, *La piedra en el agua*, dans lequel l'héroïne, Gésine, parcourt la ville de Paris, à travers ses passages et galeries couvertes, et traverse des espaces qui la mènent, si l'on adopte l'interprétation rationnelle et logique traditionnelle, vers la place du Caire, et si l'on choisit l'interprétation surnaturelle, vers un univers onirique dont le passage physique est une porte d'entrée métaphorique vers un monde régi par d'autres lois. En tout cas, Paris constitue, pour les auteurs de la génération de Belevan et Carlos Calderón Fajardo, et de nombreux autres, une ville toute particulière.

Si nous élargissons l'intertextualité non pas à l'échelle des textes précisément, mais aux mouvements littéraires, nous rapprocherons l'imaginaire du fantastique et ce que les Péruviens peuvent y projeter du romantisme ; le Cubain Sardiñas, dans le prologue à une anthologie déjà mentionnée, appelle le fantastique « este hijo maldito del romanticismo, la insatisfacción y la duda²⁰² ». Même si l'intérêt des classifications en « -isme » est contestable, nous pensons à tout ce que ce mouvement, dans son expression littéraire, mais aussi picturale, notamment chez Victor Hugo et ses dessins, ou psychologique²⁰³, par exemple dans *Le livre*

²⁰² « [C]e fils maudit du Romantisme, de l'insatisfaction et du doute ». SARDIÑAS, José Miguel et MORALES, Ana María (Ed.). *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. Cuba : Fondo Editorial Casa de las Américas, 2003, p. 26.

²⁰³ « Que dans ses meilleurs dessins il lui arrive d'égaler Goya, que la rhétorique qui gâte tant de ses poèmes, et même des meilleurs, soit exempte de ses lavis authentiquement "inspirés", qu'il ait – et cela Louis Réau l'a

des esprits d'Allan Kardec, nous montre. Bien que les sciences expérimentales se développent, il est illusoire de prétendre enfermer l'être humain dans des formules et des structures immuables.

En langue anglaise

De même qu'Eduardo Holmberg, en Argentine en 1876, rend hommage aux anciens dans « La pipa de Hoffmann », créant un réseau d'intertextualité, de même Ricardo Palma dans « El encapuchado », rend hommage à Poe et à Hoffmann :

*Muchas son las leyendas fantásticas que se refieren sobre Lima, incluyendo entre ellas la tan popular del coche de Zavala, vehículo que personas de edad provecata y duros espolones nos afirman haber visto a media noche paseando la ciudad y rodeado de llamas infernales y de demonios. Para dar vida a tales consejas necesitaríamos poseer la robusta y galana fantasía de Hoffman o de Edgard Poe. Nuestra pluma es humilde y se consagra sólo a hechos reales e históricamente comprobados como el actual, que ocurrió siendo decimosexto virrey del Perú por S. M. D. Felipe IV el Excmo. Sr. conde de Salvatierra*²⁰⁴.

On n'est donc pas surpris de trouver chez son fils des points communs entre son écriture et celle de l'auteur du *Corbeau*. En effet, si l'on observe attentivement la nouvelle « Los ojos de Lina », on y trouvera des traits de « Bérénice » : des couples, un personnage qui, pris de folie, mutile un corps (les dents dans « Bérénice », les yeux de son propre corps dans « Los ojos de Lina »), l'impression finale d'horreur créée par l'acte de barbarie en sont des exemples.

Chez nos auteurs contemporains, l'intertextualité est moins évidente : les auteurs ne sont pas nommés, et nous ne trouvons pas, dans notre corpus, de texte qui recrée l'univers de ces classiques. En quelque sorte, ils constituent le fondement, le socle, la tradition, mais au niveau international. Néanmoins, cette expression n'est pas éteinte : dans la deuxième moitié du XX^e siècle, des auteurs comme le Gallois Roald Dahl, pas celui de *Matilda* mais plutôt

très justement signalé – joué de la lumière et de l'ombre avec un sentiment du mystère et de la grandeur qui ne sont pas indignes d'un Rembrandt, qu'il ait entretenu avec le surnaturel des rapports plus mystérieux et plus révélateurs que ceux qu'il demandait à la complaisance des tables tournantes, nul ne le niera, et les prestiges de la nuit ont eu peu d'interprètes aussi géniaux que celui-là. » BRION, Marcel. *Art fantastique*. Paris : Albin Michel, 1961, p. 54.

²⁰⁴ « Nombreuses sont les légendes fantastiques qui se réfèrent à Lima, parmi lesquelles celle, si populaire, du carrosse de Zavala, un véhicule que des personnes d'un âge plus que respectable affirment avoir vu parcourir la ville en pleine nuit, entouré de flammes infernales et de démons. Pour donner vie à de telles fables, il nous faudrait avoir la robuste et délicate fantaisie d'un Hoffman ou d'un Edgard Poe. Notre plume est modeste et ne se consacre qu'à des faits réels et historiquement attestés, comme celui-ci, qui se produisit sous le règne de Sa Majesté Felipe IV alors que l'Excellentissime Comte de Salvatierra était seizième vice-roi du Pérou. » Ricardo Palma, « El encapuchado », in PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas, segunda serie* [en ligne]. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. [Consulté le 21/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-segunda-serie-0/html/ff16c636-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html.

celui de *Tales of the unexpected*, ou de « Lamb to the slaughter », prolongent et recréent cet univers d'horreur de Lovecraft ou de Clemente Palma.

Avec l'orient et d'autres espaces

« Avec la rencontre de traditions nouvelles, ou des retrouvailles de passés qu'on avait cru enfouis, l'imaginaire de la fantastique s'irrigue de scènes, de démons, de surnatures venues de pays celtes, orientaux, flamands, amérindiens²⁰⁵. » Voilà ce qu'annonce Bozzetto dès le début de la revue, en rappelant le concept de « la » fantastique selon Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, qui différencie le genre et le soubassement, cet ensemble de mythes en lien avec l'imaginaire.

Or, nous ne pouvons, dans ce travail, prétendre couvrir toutes les sources d'influences et d'inspiration des auteurs. Tout au plus pouvons-nous mettre en exergue les liens les plus flagrants entre les textes ou les contextes. Mais Félix Terrones évoque lui aussi cette ouverture des Péruviens sur les autres horizons : « Je pense notamment à l'intérêt de Carlos Yushimito (1977) pour Rio de Janeiro, celui de Marco García Falcón (1970) et de Edwin Chávez (1983) pour Paris, celui de Tanya Tynjälä (1963) pour Helsinki, parmi tant d'autres²⁰⁶. »

L'orient semble également être un univers susceptible de faire surgir l'expression fantastique chez nos auteurs. Nous connaissons les liens historiques entre la Chine et le Pérou, première terre d'immigration chinoise au milieu du XIX^e siècle. Il existe encore aujourd'hui un quartier chinois de Lima dont José Güich dans *El misterio del barrio chino*, fait le cadre spatial et le cœur de l'intrigue. Plus encore, Felipe Buendía, dans « El baúl », nous montre le voyage du protagoniste à travers la Chine avant qu'il ne se retrouve dans ce quartier de la capitale. Ainsi, le fantastique semble s'articuler avec cette culture et cet univers. Une recherche plus poussée et plus systématique pourrait consister à comparer des textes classiques d'expression fantastique en Chine, voire au Japon, et les textes péruviens qui renvoient à cette culture.

Enfin, on se souvient du recueil de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, non pas l'anthologie réalisée avec Silvina Ocampo, mais le texte qui s'intitule *Cuentos breves y extraordinarios*, et dans la note préliminaire duquel les auteurs disent :

²⁰⁵ BOZZETTO, Roger. Introduction. In *Europe, Revue littéraire mensuelle. Les fantastiques*. Paris : Europe, 58^e année, n° 611, mars 1980, p. 4.

²⁰⁶ LEPAGE, Caroline (Ed.). *Lectures du Pérou* [en ligne]. Traduction de l'espagnol (Pérou). Poitiers : Edition numérique débutée en 2013 et maintenue par GearUp Workshop. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://fr.calameo.com/books/002617799215d82fdb2a4>, p. 13.

*Uno de los muchos agrados que puede suministrar la literatura es el agrado de lo narrativo. Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales. La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves. [...] Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divertieron a nosotros*²⁰⁷.

Si l'origine de certains des textes peut sembler discutable, nous noterons en tout cas dans ce recueil des extraits de textes qui ne se concentrent pas sur l'Amérique latine et témoignent de l'ouverture des frontières au sentiment de fantastique par le biais de textes orientaux.

2. Un fantastique latinoaméricain ou un néofantastique ?

Combinée à ces influences multiples, comment concevoir une homogénéité de la définition de fantastique ?

a) Un territoire fascinant et façonnable...

C'est un point que nous avons déjà envisagé sous l'angle de la création en Amérique latine. À la paradoxale difficulté de donner une apparence réaliste au récit de la réalité latinoaméricaine, García Márquez ajoute dans sa conférence la richesse du syncrétisme culturel, par exemple entre les Caraïbes et l'Afrique :

*[A] los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al descubrimiento se sumó la profusa variedad de culturas que confluyen en los años siguientes en un sincretismo mágico cuyo interés artístico y cuya propia fecundidad artística son inagotables. La contribución africana fue forzosa e indignante, pero afortunada. En esa encrucijada del mundo, se forjó un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quien sintió que le era posible hacer lo que quería sin límites de ninguna clase*²⁰⁸ [...].

²⁰⁷ « L'un des nombreux plaisirs que peut fournir la littérature, c'est le plaisir du narratif. Ce livre veut proposer au lecteur quelques exemples du genre, qui renvoient à des événements soit imaginaires, soit historiques. Pour cela, nous avons interrogé des textes de diverses nations et de diverses époques, sans oublier les anciennes et généreuses sources orientales. L'anecdote, la parabole et le récit trouvent ici l'hospitalité, à condition d'être brefs. [...] Nous espérons, lecteur, que ces pages te divertiront comme elles nous ont nous-mêmes divertis. » BORGES, Jorge Luis et BIOY CASARES, Adolfo. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires : Losada, 1973.

²⁰⁸ « [A]ux éléments originaux des croyances primaires et des conceptions magiques antérieures à la découverte s'est ajoutée l'abondante variété de cultures qui ont conflué dans les années suivantes vers un syncrétisme magique dont l'intérêt artistique et la fécondité artistique, même, sont inépuisables. La contribution africaine a été forcée et révoltante, mais heureuse. À cette croisée des mondes s'est forgé un sens de liberté infinie, une réalité sans Dieu ni loi, où chacun a senti qu'il lui était possible de faire ce qu'il voulait sans limite d'aucun ordre ». GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Fantasia y creación artística en América Latina y el Caribe. Texto Crítico*, 1979, vol. 5, n° 14, p. 3-8.

García Márquez met ainsi en valeur la richesse des croisements culturels, tout en rappelant la violence des conditions de la conquête. Cette ouverture dans la région des Caraïbes, est-ce que le Pérou a pu la connaître ? En tout cas, c'est avec amusement qu'on lit l'ouvrage de José Durand, *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*, et la manière dont les Européens ont pu considérer les fabuleuses nouveautés du territoire :

*Pero en francés lamantin sufrió una nueva absurda transformación. Por etimología popular se convirtió en lamentin, y el pobre monstruo adquirió fama de llorón [...] Ciertamente es que los sirenios, como los cetáceos, son animales dotados de voz ; pero de allí a afirmar con Sandoval que "cuando lo matan gime como una persona" hay mucha diferencia. Nuevo error acerca de estos famosos animales, rodeados de una complicada leyenda que forjó la ingenua humanidad, desconcertada por la extrañeza del gigante monstruo*²⁰⁹ [...].

On pourrait presque y lire une expression de *real maravilloso*, mais d'un point de vue européen, et dont un Péruvien se moque gentiment. Quand il n'a pas la connaissance scientifique pour analyser, le chroniqueur compare, crée des analogies, et les prolonge au point qu'Alonso de Sandoval personnifie les lamantins en les appelant « pexmuller », le poisson-femme. Ainsi, lorsque les Européens colonisent le Nouveau Monde, ils y projettent leurs croyances nourries par les mythes de l'Antiquité grecque et l'époque médiévale. C'est dire si le territoire est source de création pour nos auteurs d'expression fantastique.

b) ... qui permet des récréations

El viaje que nunca termina de Carlos Calderón Fajardo constitue un bon exemple de récréation : à partir de l'écriture traditionnelle gothique, le vampire de Walpole, de Bram Stoker ou d'Anne Rice, il imagine l'histoire d'un personnage, Sarah Ellen, qui aurait été poursuivie pour sorcellerie à Blackburn, et serait partie en bateau accompagnée de son mari John Roberts ; la laborieuse traversée de l'Atlantique aboutit à la disparition progressive des membres de l'équipage et à une malédiction qui entoure le bateau, selon laquelle un vampire ferait partie des voyageurs, ce qui conduit à l'impossibilité d'accoster dans les ports des côtes brésiliennes, argentines et chiliennes et transforme le navire en bateau fantôme une fois Sarah Ellen et son mari déposés sur les côtes péruviennes. Mais le fait est que le nom du personnage et son histoire ont pour origine une tombe qui se trouve à Pisco, village du sud du Pérou. Et

²⁰⁹ « Mais en français, *lamantin* a subi une nouvelle transformation absurde. À cause de l'étymologie populaire il est devenu lamentin, et le pauvre monstre a acquis une réputation de pleurnichard. [...] Il est vrai, certes, que les siréniens, comme les cétacés, sont des animaux doués de voix ; mais de là à affirmer avec Sandoval que "lorsqu'on le tue, il râle comme le ferait une personne", il y a une grande différence. Nouvelle erreur à propos de ces célèbres animaux plongés dans une légende complexe forgée par l'humanité naïve, déconcertée par l'étrangeté du géant marin [...]. » DURAND, José. *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*. México : Fondo de cultura económica, 1983 [1950], p. 147.

cette tombe est aujourd'hui ornée de fleurs, déposées régulièrement en remerciement de miracles amoureux que cette femme, devenue sainte, aurait accomplis ; car en traversant l'Atlantique, elle a changé d'image. À travers le récit de cette anecdote transparaît la complexité du personnage, qui semble, en ayant changé de continent, être passée d'une identité inquiétante marginale et malveillante au statut de sainte. *La verdadera historia de Sarah Ellen*, qui reprend le texte original de 1992, est une tétralogie dont le dernier volume a été publié tout récemment. C'est alors que se pose pour nous la question de l'intégration, dans un texte littéraire, d'un archétype teinté d'exotisme, celui du vampire de Stoker, et de la recreation qui est réalisée : ce voyage, c'est le récit du passage du motif galvaudé du gothique traditionnel d'Europe de l'Est au récit fictionnel d'un voyage vers l'Amérique latine, tout en faisant appel, pour des natifs ou des initiés, à une anecdote bien enracinée dans le quotidien latino-américain.

Prenons un deuxième exemple de recreation fantastique, d'innovation non plus thématique, mais relevant de la construction des textes. Dans « El penal », Carlos Calderón Fajardo emploie une technique d'écriture qui s'apparente au retournement de situation : la nouvelle semble fantastique à première vue et revient finalement à la trivialité du quotidien. Il en va de même dans le micro-récit « La silla eléctrica » d'Iwasaki, nouvelle dans laquelle une angoisse et un mystère entourent une chaise électrique, un objet de torture dont nous apprenons à la fin qu'il s'agit tout simplement de la chaise du dentiste. Dans ces nouvelles, le texte semble fantastique, mais le narrateur s'en détache, soit peu à peu, soit brutalement, pour révéler la trivialité du quotidien. Ce principe du renversement de situation, nous pouvons le voir aussi dans la nouvelle « Voces » de Fernando Ampuero : n'est pas le plus « fou » ou le plus marginal celui qu'on croit.

Une troisième forme de recreation est évoquée par Elton Honores :

[U]n mundo que se inclina a la globalización (los mass-media) y a la posmodernidad ; más aún, luego del desastre del Gobierno Militar de corte socialista. En este contexto, los narradores se retraen a la exploración del propio mundo interior – desde una mirada subjetiva o poética –, a los espacios cerrados, al enclaustramiento como forma de rechazo a esa realidad que parece no proponer alternativas²¹⁰ [...].

²¹⁰ « [U]n monde qui tend vers la globalisation (les mass-media) et la postmodernité ; plus encore, après le désastre du Gouvernement Militaire d'apparence socialiste. Dans ce contexte, les narrateurs se tournent vers l'exploration du monde intérieur – avec une vision subjective ou poétique –, vers les espaces fermés, la claustration comme forme de refus de cette réalité qui ne semble pas proposer d'alternative [...]. » HONORES, Elton. *Ortodoxos y heterodoxos : hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario*. In HONORES, Elton (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2011, p. 15.

Ces introspections solitaires, nombreuses mais non majoritaires, comme par exemple la réflexion sur le rêve menée par José B. Adolph, ou celle de « Lápices » comme nous l'avons vu précédemment, sont offertes et partagées par le biais de l'écriture. Nous noterons également la mention de la poésie, qui fait partie des modalités d'écriture comme nous le verrons dans la troisième partie, de l'expression fantastique des auteurs, même si nous nous demanderons si elle est aussi récente qu'elle le semble.

c) Est-ce pour autant un « néo » fantastique ?

Nous serions tenté, en observant de près les textes de Cortázar, de Kafka, de Borges, et dans notre corpus, les nouvelles qu'on a pu relier aux techniques de ces trois auteurs, de considérer qu'une nouvelle qui n'est pas régie par les règles d'écriture précisées par Poe, ou bien une nouvelle dans laquelle la peur n'est pas le ressort fondamental de l'action, de classer ces textes dans une catégorie qui s'appellerait le « néofantastique ». Jaime Alazraki, cherchant à étudier autrement que selon les approches traditionnelles les nouvelles de Cortázar, le définit de la manière suivante :

El escritor neofantástico, [...] se aproxima a los dos niveles con el mismo sentimiento de realidad (o de irrealidad, si se prefiere). El lector percibe, sin embargo, que el axolotl de Cortázar es una metáfora (una metáfora y no un símbolo, hay que insistir) que comunica sentidos incommunicables por medio de las conceptualizaciones a que nos obliga el lenguaje y nuestra comprensión lógica de la realidad [...]. [S]e trata de vehículos metafóricos porque sugieren sentidos que exceden su acepción literal, pero corresponde al lector percibir esos sentidos²¹¹ [...].

Le néofantastique serait, dans son expression, le fantastique de la métaphore réalisée. Dans un contexte qui a intégré deux guerres mondiales, les avant-gardes, et l'existentialisme de Sartre, l'expression fantastique a cherché d'autres voies. C'est pourquoi nous trouvons chez nos auteurs des nouvelles qui explorent une écriture qu'un lecteur européen rapprochera spontanément de l'absurde. Mais y a-t-il quelque chose de nouveau au point de considérer le néofantastique comme un genre à part ? La peur que suscite un vampire est la même que celle d'un personnage qui vomit des lapins, et l'on peut y voir, finalement, deux métaphores, simplement à deux époques différentes. En revanche, ce qui pour nous est caractéristique de

²¹¹ « L'écrivain néofantastique, [...] s'approche des deux niveaux avec le même sentiment de réalité (ou d'irréalité, si l'on préfère). Le lecteur perçoit, néanmoins, que l'axolotl de Cortázar est une métaphore (une métaphore et non un symbole, nous insistons) qui communique des sens incommunicables par le biais des conceptualisations auxquelles nous oblige le langage et notre compréhension logique de la réalité [...] Il s'agit de véhicules métaphoriques car ils suggèrent des sens qui excèdent leur acception littérale, mais il revient au lecteur de percevoir ces sens [...]. » ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar : Aproximaciones a su obra*. Barcelona : Editorial Anthropos, 1994, p. 70.

ces nouveaux textes fantastiques, c'est l'humour, mais en son sens de complicité avec le lecteur, de clin d'œil qui rompt l'illusion narrative ; nous aurons l'occasion d'y revenir.

Plutôt que d'un « néofantastique », nous parlerons plus volontiers avec Roger Bozzetto de « fantastique moderne », et nous ajouterons même « d'expression fantastique moderne », dont les principales caractéristiques sont l'inscription dans la ville, l'importance de la solitude, la présence de la foule, « du désordre qui s'insinue par d'infimes failles, subvertissant les bases supposées normales de la quotidienneté²¹² ». L'univers du fantastique moderne souligne la déconnexion des relations interhumaines, et la métaphore qui devient signifiante. Ce qui est présupposé dans le désir de distinguer fantastique et néofantastique, c'est l'évolution de l'univers réaliste créé dans les textes, un univers en perpétuel changement. Pour le « néofantastique », la ville, certes, est un composant majeur, mais alors, doit-on considérer que les textes publiés aujourd'hui, sous prétexte qu'ils intègrent l'informatique (comme Daniel Salvo) ou les nouvelles technologies, mériteraient davantage le nom de « hyperfantastique » ou de « fantastique 2.0 » ? Certes, le fait que l'Amérique latine développe cette expression aujourd'hui ne signifie pas qu'elle est détachée de tout contexte : d'ailleurs, ce sont ces technologies qui permettent la diffusion des textes, la création de blogs et de réseaux parallèles aux réseaux universitaires classiques pour faire connaître le petit monde du fantastique et de la science-fiction. Mais le fantastique moderne contemporain du cinéma était déjà présent chez Quiroga par exemple (« El vampiro »). Nous sommes à nouveau confronté à la distinction entre l'expression et le genre.

Établir des subdivisions de cette nature conduit à diluer les interrogations et à créer des confusions. Et nous pensons que c'est pour cela, d'ailleurs, que le fantastique est parfois considéré comme une écriture « escapistes ». Belevan en donne une définition allégorique amusante : « [C]omo los fuegos artificiales en una noche de fiesta y celebración no es sino un mero aspaviento de trascendencia fugaz no obstante su posible colorido y su ostentosa agresividad sonora²¹³ [...] ». Cela nous rappelle la facticité de certains récits soulignée par Ricardo Palma précédemment, et l'écriture de textes qui relèvent du jeu, sans véritable recherche de création littéraire, et qui créent un univers impossible pour ne pas s'engager dans une réflexion sur celui qui nous entoure. Ce stigmate de l'échappatoire rejoint pour nous l'idée de littérature marginale. « Marginal » est différent d'« exclu » : la marginalité relève

²¹² *Europe, Revue littéraire mensuelle. Les fantastiques*. Paris : Europe, 1980/03, n° 611, p. 60.

²¹³ « [D]e même que les feux d'artifice un soir de fête et de célébrations ne sont que quelque simagrée de transcendance fugace en dépit de toutes leurs possibles couleurs et malgré leur somptueuse agressivité sonore [...] ». BELEVAN, Harry. *Fuegos artificiales*. Lima : El Virrey, 1986, p. 147.

du choix de celui qui souhaite rester à part pour ne pas subir l'influence d'un environnement. Mais le marginal, en littérature, a aussi une propension au décentrement, à la possibilité d'un changement de perspective et d'une réflexion qui observe ce qui existe avec recul. Ce décentrement, qui peut être créé par l'effet fantastique, est-il universel ?

B. Un sentiment « universel » du fantastique ?

Ces recreations péruviennes, cette possibilité de décentrement, de changement de perspective, nous conduisent à nous demander si le fantastique peut être perçu de manière unanime. Lovecraft amorce une réponse qui nous semble aller dans ce sens :

[T]andis qu'on peut à juste titre espérer un nouvel affinement de la technique, il n'y a pas de raison d'attendre un changement dans la situation du fantastique spectral en littérature. C'est un domaine étroit mais essentiel de l'expression humaine, et il attirera comme toujours une audience limitée aux sensibilités particulièrement pénétrantes. Quelques chefs-d'œuvre universels qu'inspire demain le fantasme, la terreur, il devra son succès davantage à la maîtrise de l'auteur qu'à un thème évocateur²¹⁴.

Mais alors, comment expliquer l'attitude de certains de nos auteurs qui, comme Carlos Calderón Fajardo, prétendent ne pas avoir l'intention d'écrire de littérature fantastique alors que leurs textes se révèlent comme tels ?

1. Les mythes

Le fantastique, dans la littérature péruvienne, n'est pas né avec Ricardo ou Clemente Palma : si les origines de cette écriture demeurent floues, c'est parce qu'elles se confondent avec une transmission orale des mythes et légendes, et évoluent dans les contextes médiévaux et Renaissance jusqu'à l'époque actuelle.

Le rapport entre mythe et écriture fantastique sera développé plus en avant dans notre travail, mais nous pouvons déjà rejoindre Christine Baron, qui souligne l'intérêt pour la tératologie, les animaux nécessaires, ceux qui apparaissent dans tous les récits de civilisations, et dont « les caractéristiques sont totalement déterminées, universalisables²¹⁵ ».

a) Pratiques ancestrales communes et oralité

Iwasaki explique le choix du titre *Ajuar funerario* :

²¹⁴ LOVECRAFT, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris : Laffont, 1991 [1927]. Trad. fr. Simone Lamblin, p. 1126.

²¹⁵ BARON, Christine. Fantastique logique et ironie dans quelques textes de Borges, Calvino, Ammaniti. In RICHET, Xavier (Ed.). *Poétique du fantastique*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 70.

*Los antiguos peruanos creían que en el otro mundo sus seres queridos echarían en falta los últimos adelantos de la vida precolombina, y por ello les enterraban en gruesos fardos que contenían vestidos, alimentos, vajillas, joyas, mantones y algún garrote, por si acaso*²¹⁶ [...].

Suivant cette image, il présente juste après son recueil comme « un ajuar funerario de negras y lóbregas bagatelas que brillan oscuras sobre los deshechos que roen los gusanos de la imaginación²¹⁷ ». L'image, en langue espagnole, est assez évocatrice : on appelle « ajuar » le trousseau de la jeune mariée, donc, associé à l'adjectif « funerario », il prend sa dimension fantastique, révélant presque un oxymore. Au-delà des frontières péruviennes, rappelons-nous les Egyptiens de l'époque antique qui enterraient leurs proches avec des provisions, des effets personnels, des offrandes aux dieux, et tout ce dont ils pourraient avoir besoin dans leur chemin vers l'au-delà. Il y a certes, une vision distanciée de la part d'Iwasaki, mais les résurgences de mythes sont bien présentes, et à propos de pratiques qui ne concernent pas exclusivement le Pérou.

On sait à quel point l'oral a été important pour la rédaction des *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, mais toutes les civilisations n'ont pas la même tradition quant à l'oral et à l'écrit, ce qui a des répercussions sur la manière dont on considère le fantastique :

*La tradition occidentale appartient à une civilisation du Livre et de l'Écrit, dans laquelle il y a toujours eu influences réciproques entre l'oral et l'écrit, entre la Grande et la Petite tradition. Le fantastique oral a subi l'influence du fantastique écrit, mais en sens inverse la littérature fantastique ne prend sa véritable signification que par rapport aux sources et aux formes orales dont elle est le prolongement. Le fantastique au sens moderne du mot est la création de ce qu'on peut appeler la deuxième grande vague d'échanges entre l'oral et l'écrit fantastiques*²¹⁸.

Le Pérou, comme de nombreux pays d'Amérique, et c'est sans doute le cas aussi en Australie avec la tradition orale des aborigènes, reposent sur une double tradition : d'une part, les sources orales, et d'autre part, l'écrit, renforcé par la langue espagnole ou anglaise. En tout cas, Jean Molino insiste sur les formes orales comme origines dont l'écriture fantastique serait la continuité. Et c'est cette dynamique oral/écrit qui permet de nouvelles créations, ce qui explique, de nos jours, l'intérêt pour des personnages comme Sarah Ellen ou d'autres mythes

²¹⁶ « Les anciens péruviens croyaient que dans l'autre monde, les êtres chers regretteraient les dernières innovations de la vie précolombienne, et pour cette raison, ils les enterraient dans de gros ballots qui contenaient des tenues, des aliments, de la vaisselle, des bijoux, des châles et quelque gourdin, au cas où [...]. » IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2004 [2009]. Colección Voces / Literatura, 38, p. 12.

²¹⁷ « [U]n trousseau funéraire composé de noires et lugubres bagatelles qui brillent, obscures, sur les restes rongés par les vers de l'imagination ». *Ibidem*.

²¹⁸ MOLINO, Jean. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. In *Europe, Revue littéraire mensuelle. Les fantastiques*. Paris : Europe, n° 611, 1980/03, p. 40.

nationaux, voire des mythes venus d'Europe mais que les auteurs s'approprient pour de nouvelles créations littéraires.

b) Présence et résurgence des mythes grecs

Nous avons déjà souligné les visions prémonitoires de Mónica dans « Hombre en el espejo » d'Alexis Iparraguirre ; dans le contexte d'une réflexion sur les mythes, Mónica nous rappelle bien sûr Cassandre, dans la mesure où ses inquiétantes révélations sont avérées. Nous prendrons soin de différencier le mythe au sens premier, étudié par Pierre Brunel – qui le définit, dans *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* comme « un ensemble narratif consacré par la tradition et ayant, au moins à l'origine, manifesté l'irruption du sacré, ou du surnaturel, dans le monde²¹⁹ » – du mythe littéraire, comme peuvent l'être Don Juan, Faust ou Tristan et Yseult. Quels mythes grecs retrouvons-nous dans nos textes ?

La nouvelle « Erde » d'Iwasaki commence par une citation en épigraphe de la *Théogonie* d'Hésiode, récit de l'origine des dieux, et multiplie les références à la mythologie grecque tout au long du texte, notamment avec le chien Cerbero. La nouvelle fait le récit d'une étudiante allemande aux allures nabokoviennes, spécialiste de mythologie grecque. S'inspirant des *Métamorphoses* d'Ovide²²⁰, Iwasaki semble reconstruire une mythologie, mais au Pérou, et selon des modalités d'écriture pour le moins surprenantes, où le protagoniste est finalement dévoré par le monstre-Erde métamorphosé en méduse.

Juan Manuel Chávez, pour sa part, intitule l'une de ses nouvelles « En mi país hay sirenas », qui n'est pas sans rappeler *Ocaso de sirenas* de José Durand. Ces personnages, mêlant femme et oiseau ou poisson selon les traditions, trouvent une nouvelle expression chez l'auteur, dont la beauté du texte s'associe à la poésie pour dresser le portrait de cet être mythologique. « En mi país hay sirenas » nous dit l'auteur en exergue, avant de nuancer : « Bueno, esto es una exageración topográfica, una hipérbole, como dirían los poetas de mi facultad. Habitan disfrazadas en los recodos del Ande y en la espesura de la montaña [...]. » Il s'ensuit un parcours littéraire et artistique des avatars des différentes sirènes, qui finit sur le retour à la caractéristique essentielle des sirènes (« solo me quedó la imagen del grito ») et un desinit inquiétant : « Dentro de sus pupilas negras, estoy seguro que vi una sirena de trenza serrana que ajustó sus labios como un beso que le decía ven y

²¹⁹ BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*. Paris : Armand Colin, 1988 [1983], p. 125.

²²⁰ « Ovide est un maître du fantastique. Il joue alternativement à rapprocher de nous ses histoires par des effets de sympathie et de réel et à les éloigner par l'humour et l'habileté, excessive ou trop exhibée. Ce double mouvement produit un vertige, légère faille de l'esprit où peut s'engouffrer l'inquiétude [...]. » Jean-Pierre Néraudeau, Préface à OVIDE. *Les métamorphoses*. Paris, Gallimard, 2009 [1992], p. 14.

anunciaba un volveré²²¹. » Bien que la ville de Lima, pourtant située en bord de mer, lui tourne le dos, cette nouvelle illustre la fascination d'un personnage pour l'un de ses habitants mythiques les plus dangereux.

c) Rénovation et migration des mythes

D'après Pierre Grimal, un mythe est « un récit se référant à un ordre du monde antérieur à l'ordre actuel et destiné, non pas à expliquer une particularité locale et limitée (c'est le rôle de la simple légende étiologique), mais une loi organique de la nature des choses²²² ».

Un exemple de mythe littéraire de notre corpus est celui du vampire Sarah Ellen, mais si nous poursuivons notre réflexion au-delà de l'image d'un personnage fantastique, nous pouvons mettre en parallèle *El viaje que nunca termina* avec le mythe du Juif errant : quel personnage serait plus adapté pour illustrer justement la migration d'un mythe d'un territoire à l'autre que celui qui est condamné à parcourir éternellement le monde ? Dans l'ouvrage de Carlos Calderón Fajardo, comme les passagers sont malades, le bateau ne peut plus accoster dans aucun des ports car la nouvelle se répand qu'une épidémie risque de s'étendre sur la terre ferme — d'ailleurs John Roberts est atteint du choléra — et l'on sait, parmi les héritages douloureux de la découverte et de la conquête, la peur des maladies contre lesquelles les habitants du continent latinoaméricain n'avaient pas d'anticorps. Dans notre texte, seul le petit port de Pisco permet à Sarah Ellen et à son mari de poser le pied à terre et de quitter la *Estrella del Mar*, qui devient un bateau fantôme et dont le capitaine continue seul son voyage sur l'océan. Le Juif errant, pour sa part, relève de légendes médiévales : personnage condamné à errer, qui ne peut mourir parce qu'il est déjà mort, nous le retrouvons tant dans *Le manuscrit trouvé à Zaragosse* de Jan Potocki que dans *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez.

Ainsi, l'histoire inventée de Sarah Ellen a ce point commun avec le Juif errant que tous deux permettent d'expliquer des phénomènes qui ne sont pas explicables par les voies rationnelles :

²²¹ « Bon, ce n'est là qu'une exagération topographique, une hyperbole, comme le diraient les poètes de ma faculté. Elles hantent, déguisées, les confins des Andes et les profondeurs de la montagne » (p. 147), « il ne me resta que l'image du cri » (p. 157), « Dans ses pupilles noires, je suis sûr que je vis une sirène à la tresse montagnarde qui donna à ses lèvres la forme d'un baiser qui lui disait "viens" et annonçait un "je reviendrai" » (p. 157). Juan Manuel Chávez, « En mi país hay sirenas » in *17 fantásticos...* 2.

²²² GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986, p. XVIII.

[L]a ficción tiene sus orígenes en el mito como relato primordial que intenta explicar el universo, en una necesidad de abarcar la realidad en su totalidad. En él confluyen el discurso religioso, lo empírico y la imaginación. Mediante el lenguaje, el mito hace de un universo aparentemente caótico una totalidad ordenada y coherente que confunde los niveles de lo verdadero y lo falso. La historia se encargará de especializar el discurso : el religioso, el científico, el estético, el didáctico... El sustrato arquetípico y la prosa narrativa darán vida a la literatura fantástica²²³ [...].

Néanmoins, nous poserons une limite à ce recours au mythe dans l'écriture d'expression fantastique. Celui-ci semble mieux adapté aux récits longs qu'aux formes très brèves. En effet, « El cráneo » de Moisés Sánchez-Franco évoque un objet mythique, un coffre en or, et l'auteur emploie le principe de la répétition qui est propre au conte, mais en ajoutant des aspects d'horreur qui peuvent susciter la peur ; l'absurde est admis dans la nouvelle, et l'aspect de conte enferme l'anecdote dans un mythe moderne. Nous noterons aussi l'aspect allégorique, voire didactique à la manière des fables, de la conclusion : « Ahora, los hombres son tan solo cráneos escondidos en cofres de oro²²⁴ [...]. » Mais nous avons l'impression, dans ce texte du moins, que le mythe absorbe tout le récit et rend impossible l'effet de fantastique.

2. Le fantastique en « temps de crise »

C'est l'une des affirmations galvaudées, et les critiques qui étudient le fantastique européen du XIX^e siècle sont unanimes, que de dire que l'expression fantastique remet en question l'ordre du monde : lié au romantisme, il se construit en réaction au siècle des Lumières, au développement des sciences expérimentales, et au positivisme. L'expérience, le refus de l'introspection et les prémisses de l'empirisme laissant peu de place à l'imaginaire, et au culte de l'individu, l'écriture fantastique se développe en opposition. Mais nous verrons plus tard que rationalisme et fantastique ne sont peut-être finalement que les deux faces d'une même médaille, les deux parties du « symbolon », tels l'*Aufklärung* et le *Sturm und Drang*. Chez nos auteurs, Abraham Valdelomar, dans « Finis desolatrix Veritae » montre en tout cas un fort sentiment de pessimisme, d'échec, d'abandon dans sa nouvelle qui interroge les

²²³ « [L]a fiction trouve son origine dans le mythe comme récit primordial qui essaye d'expliquer l'univers, dans un besoin d'embrasser la réalité dans sa totalité. En lui confluent le discours religieux, l'empirisme et l'imagination. À travers le langage, le mythe fait d'un univers apparemment chaotique une totalité ordonnée et cohérente qui confond les niveaux du vrai et du faux. L'histoire se chargera de spécialiser le discours : le religieux, le scientifique, l'esthétique, le didactique... Le substrat archétypique et la prose narrative donneront vie à la littérature fantastique [...]. » GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres : Universidad de Extremadura, 1984, n° 7, p. 225.

²²⁴ « Désormais, les hommes ne sont plus que des crânes cachés dans des coffres en or ». Moisés Sánchez-Franco, « El cráneo » in *La estirpe...*, p. 901.

fondements du christianisme. Et les nouvelles fantastiques modernistes sont présentées comme revendiquant « una postura anti-moderna, inscrita ésta, no obstante, en la vasta crítica del positivismo y del materialismo, y de las condiciones socioeconómicas, culturales y psicosociales experimentadas en la sociedad burguesa moderna²²⁵ ».

Face à cet ordre établi, et comme l'on sait maintenant que l'une des caractéristiques de l'expression fantastique consiste à concrétiser des métaphores, le monstre apparaît comme l'être le plus apte à interroger l'ordre établi. Le monstre baroque de la fin de *La piedra en el agua* de Belevan, le personnage d'Erde chez Iwasaki, ou « El huésped rojo » de Fernando Sarmiento sont des exemples qui rénovent l'image traditionnelle du monstre et en prolongent la liste déjà longue au Siècle d'Or, dont Christian Bouzy souligne l'universalité :

[I]l ne saurait y avoir une définition unique et précise du monstre, puisqu'il est par nature en dehors de toute taxinomie, en dehors de tout répertoire, si ce n'est le répertoire du monstre qui réunit des formes aussi étranges que variées et dans lequel il serait vain de chercher un paradigme²²⁶[...].

Et ces monstres, si l'on suit l'évolution de l'écriture du fantastique, migrent au long du XX^e siècle de l'apparence extérieure vers une manifestation intérieure. Le monstre n'est plus tant, pour caricaturer, ce que l'on redoute de trouver sous son lit et qui a une apparence hideuse, que ce que l'on peut trouver en nous, celui que l'on voit dans le miroir et qui conduit au dédoublement, celui qui a intériorisé toutes les peurs, aussi bien les peurs naturelles ou organiques – liées à une conscience d'un danger imminent, si tant est qu'il existe des peurs naturelles et que toute peur ne soit pas finalement qu'une construction culturelle – que les peurs réfléchies, créées, socialement déterminées, qui résultent d'une action mimétique dans un environnement donné et qui permettent entre autres conséquences à une force en présence d'instaurer un pouvoir qui se fonde sur l'ignorance. Mais plus encore : l'expression fantastique, au sens propre du terme, ne serait-elle pas un nouveau renversement, en ce qu'elle est une forme de catharsis, de mise en dehors de peurs que l'auteur a identifiées et dont il fait prendre connaissance à son lecteur ? Ce que l'on pourrait qualifier de paranoïa chez le protagoniste de « Lápices » n'est peut-être que la manifestation d'une contestation de l'ordre, ce que nous retrouverons dans la nouvelle « Hipopótamos » de Juan Alonso Aranda Company.

²²⁵ « [U]ne posture antimoderne, inscrite, cependant, dans la vaste critique du positivisme et du matérialisme, et des conditions socio-économiques, culturelles et psychosociales éprouvées dans la société bourgeoise moderne [...] » PHILLIPPS-LOPEZ, Dolores. Introducción. In *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid : Cátedra, 2003. Letras Hispánicas, p. 46.

²²⁶ BOUZY, Christian. Tératologie et emblématique : la fonction symbolique du monstre au Siècle d'Or. In DESVOIS, Francis (Ed.). *Le monstre. Espagne & Amérique latine*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 67.

Le fantastique est une forme d'écriture subversive, capable comme d'autres modalités d'écriture d'interroger l'ordre établi. Écrire une nouvelle fantastique, c'est donc plonger dans la brèche de cette subversion pour lutter contre le pouvoir de l'idéologie. Quel avenir envisager alors pour la littérature fantastique ?

[P]our ceux qui se plaisent aux conjonctures sur l'avenir, le conte d'horreur surnaturel ouvre d'intéressantes perspectives. Combattu par une vague montante de réalisme pesant, de cynique désinvolture, et de désenchantement raffiné, il se voit pourtant soutenu par un flot équivalent de mysticisme grandissant, qui se manifeste à la fois dans la réaction lassée des « occultistes » et des fondamentalistes religieux contre les découvertes matérialistes, et dans la stimulation du merveilleux et de l'imagination que nous apporte la science moderne en élargissant les points de vue et en rompant les barrières avec sa chimie intra-atomique, l'astrophysique avancée, la théorie de la relativité, et les investigations dans la biologie et la pensée humaines²²⁷ [...].

Pour autant, il ne nous semble pas pertinent de regrouper sous une même dénomination les expressions qui dénoncent cet ordre, car elles le font de manière parfois tout à fait différente. C'est pour cela que l'on n'est pas tout à fait d'accord avec l'idée de « littérature du chaos » selon la terminologie d'Elton Honores. Si, en effet, l'ouvrage permet de découvrir des noms et souligner des problématiques actuelles, il rassemble les textes sous une appellation générique quand ce sont, pensons-nous, les multiples facettes de cette écriture en développement, le fantastique, qui mériteraient d'être explorées, pour en rechercher les traits proprement spécifiques, tout en gardant présent à l'esprit que la qualité littéraire d'un texte vient de la capacité d'un auteur à transformer un problème d'envergure nationale en lui donnant une dimension universelle.

C. Conclusion provisoire : arbre phylogénétique des fictions marginales

Pour éviter ce que Bozzetto appelle une « récupération » dans son article déjà mentionné²²⁸, qui viserait à intégrer tous les textes publiés dans un fantastique aux multiples facettes, tantôt surréel, métaphysique ou magique, nous pensons qu'il convient d'établir une distinction fondamentale entre deux « entités » que l'on appelle fantastique : l'expression et le genre. Pour illustrer cette distinction, ce qu'elle suppose et montrer pourquoi les confusions rendent problématique les analyses littéraires, nous avons choisi de mêler deux approches de l'existant : les genres et expressions littéraires, d'une part, et la notion d'arbre phylogénétique

²²⁷ LOVECRAFT, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature*. Trad. fr. Simone Lamblin. Paris : Laffont, 1991, p. 1126.

²²⁸ BOZZETTO, Roger. À contre temps : retour sur quelques « évidences » de la critique en « fantastique ». *E-rea*, 2007, n° 5.2, mis en ligne le 15/10/2007. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse <http://erea.revues.org/155>.

retracant le parcours du vivant et l'évolution des espèces d'autre part. C'est là un croisement interdisciplinaire qui nous semble porter ses fruits dans les domaines d'écriture qui se rapprochent du fantastique. Ainsi, plutôt que de parler de littérature du chaos, nous pouvons essayer de voir dans quelle mesure les textes sont le reflet de l'évolution d'une forme d'écriture aux ancêtres variés, mais communs. La démarche n'est pas nouvelle ; déjà Franco Moretti, en 2005, propose une approche de la littérature nouvelle :

[L]es théories sont des filets, et on devrait les évaluer, non pas en tant que fin en soi, mais à la façon dont elles changent concrètement notre manière de travailler : à la façon dont elles nous permettent d'élargir le champ littéraire et de le re-concevoir d'une meilleure manière, en remplaçant les vieilles distinctions inutiles (haut et bas, canon et archive, telle ou telle littérature nationale...) par de nouvelles distinctions temporelles, spatiales et morphologiques ²²⁹.

Là où nous pensons apporter une nouvelle approche, c'est dans les distinctions établies entre les différentes modalités d'écriture : fantastique(s), merveilleux, policier, science-fiction et autres écritures aux nombreux points de convergence.

a) Qu'est-ce qu'un arbre phylogénétique²³⁰ ?

Classer la diversité des espèces vivantes est au moins aussi complexe que de classer des textes littéraires : à l'infinité de textes possibles correspond une infinité d'espèces dont on découvre régulièrement de nouveaux spécimens. Des critères doivent être choisis pour pouvoir classer : la taille, la durée de vie, l'ordre alphabétique une fois que les espèces ont été nommées, la répartition géographique, le mode de reproduction, les habitudes alimentaires. Ces critères peuvent parfois sembler arbitraires. Il est d'ailleurs intéressant de voir que c'est Borges, celui qui a travaillé dans une bibliothèque, c'est-à-dire l'endroit où l'on classe les productions littéraires, qui a fait référence aux plus incongrues des classifications des espèces :

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k)

²²⁹ MORETTI, Franco. *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*. Trad. fr. Etienne Dobenesque. Paris : Les prairies ordinaires, 2008, p. 126.

²³⁰ Notre réflexion prend comme point de départ le travail réalisé par Raphaëlle Chaix, Vincent Gaullier et Denis van Waerebeke, un documentaire *Espèces d'espèces*, diffusé le 02/09/2009 sur France 5 et dont le scénario est disponible à l'adresse <http://www.dvanw.com/proj/ede/EspeciesdEspecies.pdf>. Notre arbre est présent en annexe 1.

*dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas*²³¹.

Une méthode de classement des espèces peut se faire à partir de caractères, d'innovations évolutives et d'ancêtres communs qui retracent l'évolution dans une perspective darwiniste.

Les premières tentatives de classification des espèces vivantes se présentaient sous forme d'échelles. Cette construction commence par l'échelle des êtres de Charles Bonnet, naturaliste du XVIII^e siècle et se développe avec Carl von Linné, qui en 1735 propose dans son *Systema naturae* une distinction entre classe, ordre, genre et espèce. Ce sont là deux tendances qui s'opposent : les continuistes qui suivent une progression linéaire, et les discontinuistes qui avancent l'idée de subdivisions en catégories du vivant. Une troisième image, qui concilie les points de vue en 1801, est celle contenue dans l'*Arbre botanique* d'Augustin Augier. Cet arbre présente les affinités entre les espèces, dans une idée de continuité — les ramifications d'une branche — et de discontinuité — l'existence de plusieurs branches. Ensuite, la véritable sortie du monde créationniste s'opère en 1859 avec Darwin, qui propose une histoire du développement de la vie. Si l'arbre de la vie, au XIX^e siècle, ressemble à un chêne gigantesque, il évolue plus tard vers un buisson sphérique avec l'Allemand Hennig dont le livre *Phylogenetic systematics* est traduit en anglais en 1966 et devient le fondement de la méthode cladistique. C'est un arbre sans tronc qui pousse dans tous les sens, un buisson en forme de boule, et dont l'homme n'est qu'une espèce ordinaire, loin de se trouver au sommet de l'arbre.

Comment concevoir la possibilité d'un arbre phylogénétique dans notre contexte littéraire ? Elle est déjà évoquée par un auteur, et pas des moindres, en 1883 :

*Elle a eu, cette littérature, des périodes et des allures bien diverses, depuis le roman de chevalerie, Les Mille et Une Nuits, les poèmes héroïques, jusqu'aux contes de fées et aux troublantes histoires d'Hoffmann et d'Edgar Poe*²³² [...].

Mais si le travail des systématiciens est facilité par la présence de l'ADN des cellules qui fournissent des informations objectives pour les apparenter à telle ou telle espèce, il devient bien plus complexe quand on aborde des textes selon des critères nécessairement

²³¹ « Ces ambiguïtés, redondances et déficiences rappellent celles que le docteur Franz Kuhn attribue à une certaine encyclopédie chinoise intitulée Comptoir céleste des connaissances bénévoles. Dans ses pages d'origine lointaine il est écrit que les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches. » « El idioma analítico de John Wilkins » in BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa* 3. Barcelona/Buenos Aires : Bruguera/Emecé, 1985, p. 111.

²³² « Le fantastique », chronique parue dans *Le Gaulois* du 7 octobre 1883 in MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris : Librairie générale française, 2000, Le Livre de poche, n° 840, p. 365.

subjectifs et donc susceptibles d'être soumis à une remise en question en matière littéraire. C'est pourquoi nous insisterons sur le fait que cet arbre naît de notre arrière-texte, et de notre lecture des textes fantastiques péruviens dans leur contexte, tant national qu'international, mais que l'on pourra peut-être aboutir à une autre constellation à partir d'une lecture d'un autre corpus.

b) Présupposés et difficultés

La première objection qui se présente est de se demander quelle légitimité nous avons pour établir un parallèle entre une évolution naturelle, celle des espèces vivantes, et celle des productions culturelles. Faire une analogie entre l'évolution du vivant et l'évolution de la création littéraire peut laisser penser à une pratique fréquente des études post-modernistes, qui visent à l'enrichissement des études culturelles par l'interdisciplinarité. Quand des textes sont abordés en théorie littéraire, c'est souvent selon les critères de nationalité de l'auteur, du mouvement dans lequel il s'inscrit, des influences qu'il a reçues de ses lectures et qui se retrouvent dans le texte. Le croisement de ces données avec un raisonnement de type scientifique est susceptible de donner du relief aux définitions traditionnellement proposées, qui établissent des liens entre les écritures sans pour autant retracer l'histoire des points qu'elles partagent. La difficulté majeure est d'établir les caractères qui permettent de montrer un point commun ou une évolution entre deux écritures. Ces caractères, nous les trouvons en faisant l'inventaire des traits particuliers des textes étudiés, et en établissant la liste des points communs et des différences entre les écritures d'après les définitions théoriques qui en sont proposées.

Un autre présupposé de l'arbre, et pas des moindres, c'est le choix de placer à l'origine des écritures retenues le mythe, à partir des conclusions que nous avons tirées de nos analyses. Nous tenons à ce propos à préciser que notre schéma n'est qu'une branche, incomplète, de l'ensemble des productions littéraires, et que des textes comme le réalisme ou le naturalisme du XIX^e siècle n'ont pour nous en aucun cas leur place dans cette ramification, car malgré leur vocation mimétique, ces mouvements ne sont justement pas issus, nous semble-t-il, du mythe. La réciproque est que toutes les écritures proposées en bout de ramification sont à rattacher à la définition du mythe²³³. On pourra à ce sujet objecter qu'il est malaisé de

²³³ Nous suivrons alors la pensée d'Emilio Carilla sur ce point : « La obra fantástica aparece en en la literatura universal junto con sus orígenes. No conocemos, claro está, el comienzo de este fecundo filón, pero en esos comienzos debió estar presente – como obra humana – el asombro, lo sobrenatural y lo maravilloso. De esta manera, ni puede extrañar que los primeros relatos que nosotros conocemos sean obras míticas, es decir, fantásticas : *Las aventuras de Gilgamesh* es un buen ejemplo, y a él se agregan muchos otros. » (« L'œuvre

considérer que le policier est issu du mythe, ce à quoi nous répondrons que nous considérons comme policier non pas le « polar », mais des textes dans la lignée de l'écriture de Poe, c'est-à-dire des textes qui présentent, dans leur structure, une coïncidence entre deux plans : l'un vraisemblable et l'autre, impossible, comme dans le roman de Gaston Leroux *Le mystère de la chambre jaune*.

Il en résulte une évolution du mythe selon trois variantes : l'une qui conserve son aspect mimétique et fidèle au réel – avec toutes les précautions que l'on prendra à l'heure de parler de « réel » – et que nous appellerons réaliste, une autre, aux antipodes, qui place au premier plan l'allégorie et que l'on qualifiera de merveilleuse, et une troisième, aux confins des deux premières, qui est le fantastique.

Nous faisons le choix d'établir des distinctions entre plusieurs fantastiques : un fantastique à l'état plésiomorphe, c'est-à-dire primitif dans la terminologie de Hennig, qui contient en lui l'essence des différents textes qui en dérivent — ce serait « la » fantastique de Gilbert Durand évoquée au début de ce travail —, et un fantastique apomorphe, le fantastique tel qu'on le trouve quand nous parlions plus haut de fantastique « au sens strict », ou « le » fantastique de Durand.

L'avantage de cet arbre est qu'il permet de distinguer une « expression fantastique », qui serait un ancêtre commun à divers genres, et ce qu'on appelle « fantastique » en tant que genre, et qui a donné à son tour de nombreuses modalités d'écriture, avec des techniques, et des thèmes d'une grande variété. Ainsi, si le surréalisme, l'insolite ou le policier sont tellement proches du fantastique apomorphe, c'est parce qu'ils ont un ancêtre commun dans l'expression littéraire qui est l'expression fantastique. Et si nous rapprochons la science-fiction ou le gothique du fantastique, c'est parce que ce dernier croise, fait coïncider, oppose : nous dirons « crée un *passage* » entre la vraisemblance et l'allégorie.

Ainsi, nous aboutissons, après avoir rassemblé puis distingué des écritures qui nous semblent voisines à plus d'un titre, à une représentation originale de l'écriture fantastique et de ses origines. Notre manque de distance nous fait malheureusement et spontanément placer le fantastique apomorphe au centre du schéma, de même que l'homme était placé en haut de l'arbre du vivant dans la conception créationniste, mais c'est le choix de notre corpus et de

fantastique apparaît dans la littérature universelle avec ses origines. Nous ne connaissons pas, bien sûr, le commencement de ce filon fécond, mais c'est dans ces débuts qu'ont dû être présents – en tant qu'œuvre humaine – la surprise, le surnaturel et le merveilleux. De cette manière, il n'est même pas surprenant que les premiers récits que nous connaissons soient des œuvres mythiques, c'est-à-dire fantastiques : *L'Épopée de Gilgamesh* en est un bon exemple, et à celui-ci s'ajoutent de nombreux autres. ») CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires : Nova, 1968, p. 63.

notre sujet qui nous y conduisent. Nous aurons l'occasion, plus en avant, d'interroger et d'expliquer l'arbitraire de cette démarche. Avant cela, il devient intéressant, dans l'approche détaillée de nos textes, de développer davantage l'idée de passage : ce sera l'objet de notre deuxième partie.



Le fantastique péruvien semble finalement, après ce parcours national, continental et intercontinental, peu représenté ; doit-on pour autant minimiser la valeur de nos textes ? Sans doute pas.

Pour revenir au préjugé posé en amorce de l'introduction à notre première partie sur le caractère échappatoire du fantastique, nous espérons avoir démontré, au contraire, la richesse de cette écriture, l'existence d'une continuité et son adaptation à de multiples contextes.

*Limitarla, como a veces se ha hecho, a una literatura de evasión es reducir ridículamente su significado. Que la calidad estética de muchos de esos relatos sufra precisamente a causa de la inclinación romántica por la espontaneidad y la inspiración emocional y de su desprecio por el trabajo reglado y metódico es un problema de otro tipo*²³⁴ [...].

Mais au-delà de cette considération, l'écriture fantastique prend son sens, sa qualité et son épaisseur quand elle présente une émotion structurée, organisée selon une technique littéraire, sans quoi l'effet n'est qu'une illusion, un tour de magie.

Du point de vue de la progression de notre travail, cette approche extratextuelle que nous avons menée, et qui va du contexte vers le texte, constitue un rasoir d'Ockham pour éliminer les récits qui sont fantastiques « par abus de langage », des textes qui sont d'essence fantastique²³⁵. C'était aussi le but de cette première partie, que de distinguer les nouvelles les

²³⁴ « La réduire, comme on l'a fait parfois, à une littérature d'évasion, c'est réduire de manière ridicule sa signification. Que la qualité esthétique de nombre de ces récits endure précisément l'inclination romantique pour la spontanéité et l'inspiration émotionnelle ainsi que son mépris pour le travail réglé et méthodique, c'est un problème d'un autre ordre [...]. » MARTÍNEZ, José María. Introducción. In : *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid : Cátedra, 2011. Letras Hispánicas, p. 54.

²³⁵ « [C]reemos que sería saludable poner coto – o no permitir que se prolongara aquí – la moda de nombrar fantástico, indiscriminadamente, todo aquello que apele a la fantasía o la hipérbole, o que utilice técnicas narrativas de fragmentación de tiempo o espacio, o que simplemente se aparte de modo radical del realismo imperante en la literatura latinoamericana hasta hace unas décadas [...]. » (« [N]ous croyons qu'il serait salutaire de réprimer – ou de ne plus permettre que se prolonge ici – cette mode qui consiste à appeler fantastique, sans discrimination, tout ce qui fait appel à la fantaisie ou à l'hyperbole, ou qui utilise des techniques narratives de fragmentation du temps ou de l'espace, ou qui simplement s'écarte de manière radicale du réalisme dominant dans la littérature latino-américaine jusqu'à il y a quelques dizaines d'années [...]. ») SARDIÑAS, José Miguel et MORALES, Ana María (Ed.). *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. Cuba : Fondo Editorial Casa de las Américas, 2003, p. 29.

unes des autres et de laisser à part celles qui relèvent du fantastique au sens large, mais sans l'exclure – plutôt en le voyant comme un ancêtre commun de certaines expressions – et expliquer notre conception du fantastique.

À travers cette approche, nous pouvons, certes, dégager des tendances, trouver des points communs entre les textes, mais nous avons l'impression d'aboutir à une impasse en suivant cette logique qui reste généraliste et statique, ce qui prouve qu'il faudrait maintenant adopter, pour une approche plus complète, la démarche inverse et prendre comme point de départ le texte lui-même. Peut-on alors envisager une approche par le langage en déduisant des éléments d'explication théoriques à partir de la manière dont les textes sont construits ? Cela reviendrait à chercher une forme d'essence du fantastique dans la dynamique interne du texte pour en voir le rayonnement. Ainsi, plutôt que de chercher les frontières génériques externes au fantastique, peut-être pourrions-nous renverser la perspective et nous intéresser aux frontières internes franchies dans l'écriture fantastique : un fantastique fait de passages.



**Deuxième partie : À la recherche de
l'essence du fantastique ; dynamiques et
passages**

Nous avons jusqu'à présent observé les interactions entre le texte et son environnement, sans parvenir à trouver la spécificité de l'effet fantastique. Dans quelle mesure ne pourrait-on pas considérer que ce qui fait la caractéristique du fantastique, c'est l'idée de passage ? Un passage qui aurait lieu non pas aux frontières de « genres », ou comme transgression du réel ou de l'idée que le lecteur implicite s'en fait, mais au sein même du texte ? Nous ne prétendons pas nous détacher du référent, ce qui serait une illusion ou un acte de mauvaise foi, mais il s'agit de changer, de déplacer le point de départ de l'analyse. Comme le montre le récit de Potocki dans *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, c'est la multiplication des points de vue, comprenant chacun sa logique propre, qui permet de rendre compte de la complexité de notre conception du réel, et par là même, de créer l'effet fantastique, mais aussi, peut-être de mieux le saisir, ou du moins d'en prendre conscience.

La démarche de réponse à cette interrogation sera déductive. Notre hypothèse est la suivante : l'essence du fantastique n'est ni dans le thème, ni dans le motif choisi, mais dans le travail d'écriture, et plus précisément l'idée de passage, ce qui prolonge la fin de notre première partie, qui avançait comme trait fondamental du fantastique la conjonction, la rencontre de deux plans. Cela met en valeur le travail d'écriture supposé par la mise face à face, ou côte à côte, les croisements et points de contact entre ces plans, qui ne relèvent pas des thématiques ou des personnages choisis mais des techniques d'écriture. Après avoir problématisé l'idée de passage, qui nous conduira à voir son rapport étroit avec le fantastique, nous constaterons qu'elle a été souvent évoquée sans pour autant être mise au premier plan de l'approche de définition du fantastique, puis nous nous attacherons à l'étude de la *désécriture* fantastique de la théorie de Belevan pour montrer l'importance du mouvement. Ainsi, l'observation des phénomènes nous conduira à en expliquer le fonctionnement. Puis, dans un deuxième temps, nous élaborerons de manière plus personnelle et en tenant compte des spécificités de notre corpus récent les différents passages, en repensant ces axes fédérateurs que sont le temps et l'espace, et les modélisations des textes que nous avons eu l'occasion d'étudier, dans un esprit de typologie dynamique. Enfin, nous tiendrons compte de l'intérêt de la recherche de l'*essence* du fantastique face à l'idée traditionnelle qui consiste à n'en étudier que les symptômes, sans oublier les limites d'une telle approche.

Nous mettrons dans cette partie l'accent sur les auteurs péruviens contemporains et récents tels José Güich, José Donayre, Carlos Herrera, Ricardo Sumalavia ou Carlos Calderón Fajardo mais nous aurons aussi recours, comme point de comparaison, aux textes de Julio Ribeyro et José B. Adolph entre autres auteurs de cette écriture. Nous nous attacherons à développer les caractéristiques, dans une idée de continuité avec la première partie de notre

travail, des deux fantastiques que nous avons déterminés : plésiomorphe, ou primitif, dont le trait principal est la coïncidence de deux plans, et apomorphe qui, de plus, problématise le rapport entre le réel et l'impossible sans pour autant résoudre cette contradiction, et en jouant de passages de l'un à l'autre de ces plans.

Nous partirons du présupposé que c'est le travail d'élaboration du texte qui fait la valeur littéraire de celui-ci, et qui fait naître, par le travail d'écriture, l'effet fantastique, en suivant Rosalba Campra²³⁶. Bien que cette définition soit à notre sens vaste et imprécise, elle constitue le point de départ de notre réflexion que nous nuancerons et élaborerons au fur et à mesure de cette partie. De plus, nous avons choisi un corpus, c'est-à-dire un échantillon limité de textes d'expression fantastique : nous nous attachons à étudier ce corpus pour y trouver une cohérence, des points de convergence, avec l'éclairage de théories existantes, dans le but de déterminer les spécificités de cette écriture chez nos auteurs.

L'objectif principal est de mieux comprendre le fonctionnement de l'effet fantastique. Nous avons démontré en première partie les liens hors frontières géographiques et leurs limites mais il reste le problème de la peur et du réel : il semble difficile de cerner le fantastique hors du texte. Cette approche par le passage propose une lecture qui donne un autre rôle au référent extratextuel. Si l'on arrive à une impasse quand on veut définir le réel ou la peur avec des outils euro-centrés, ou occidentaux, peut-être peut-on se rattacher à la langue, un point commun entre le texte et son lecteur, et voir comment ce texte est élaboré, quelle matière est façonnée et comment l'auteur opère pour transmettre, consciemment ou non, un effet de fantastique. Une approche qui prend le texte comme point de départ peut permettre d'enrichir l'analyse dans une étude détaillée du fonctionnement narratologique du texte. Certes, toute littérature est faite de passages, ne serait-ce que dans l'acte de lecture, et Julio Cortázar nous en montre bien les chemins dans « Continuidad de los parques » ou « Instrucciones para subir una escalera ». Le but de notre démonstration sera de savoir en quoi les passages du fantastique sont constitutifs de l'effet produit.

Plusieurs auteurs, sur le travail desquels nous nous appuierons, guideront notre réflexion : d'abord, pour l'approche fondamentale, nous nous intéresserons à la manière dont Sartre aborde le rapport entre fantastique et langage, et à celle dont Harry Belevan construit sa théorie. Ensuite, le travail de Rosalba Campra nous aidera à envisager la structure interne des

²³⁶ « Lo fantástico puede definirse también como una emanación del acto narrativo, de las formas y condiciones que lo hacen posible [...] » (« Le fantastique peut aussi se définir comme une émanation de l'acte narratif, des formes et des conditions qui le rendent possible [...] ») CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 106.

nouvelles, à prendre en compte dans les schémas narratifs le rôle des silences et de la construction de la situation finale. Ceux d'Ana María Morales et d'Ana María Barrenechea constitueront nos références pour la lecture détaillée de la rhétorique du fantastique. La seconde, notamment, fait la jonction entre l'approche extratextuelle et le point de vue de l'intérieur du texte, ce qui permet une réflexion à propos des définitions traditionnelles dans la mesure où elle interroge les distinctions élaborées par Todorov pour établir une nouvelle typologie à partir de textes du *Cono Sur* et de Colombie. De plus, son essai *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* propose une approche que nous souhaiterions développer davantage et prolonger à travers l'analyse de textes plus récents, pour trouver d'autres traits distinctifs de l'expression fantastique présents dans notre corpus.

Un point méthodologique est à préciser : quand nous parlons de passage dans cette partie, c'est toujours au sens que nous allons problématiser ici, c'est-à-dire un glissement d'un plan à un autre ; pour le sens plus large de « passage », nous choisirons « extrait » ou « fragment » pour éviter les confusions.



Chapitre 5 : Le fantastique en mouvement

Nous partons du principe que l'effet fantastique est lié à la construction d'un discours centré sur le fonctionnement interne des textes. Cela présuppose une réflexion sur les travaux existants sur la question, notamment les formalistes russes et l'analyse narratologique développée par Genette. Notre réflexion sera menée à partir d'une interrogation de Rosalba Campa que nous ressentons à la lecture des nouvelles de notre corpus :

*La pregunta que quizá valdría la pena plantearse [...] es si entre los niveles del texto existe, respecto a la producción de lo fantástico, una jerarquía, o una tipología combinatoria ; en otras palabras, si existe un tema fantástico, una sintaxis fantástica, un discurso fantástico que de por sí determine la pertenencia de un relato a esta área, o si se trata de una cuestión de matices o insistencias cuya intensidad depende de cada época*²³⁷ [...].

Nous pensons avoir montré que le simple motif ou thème n'est pas une condition suffisante pour créer l'effet fantastique. Voyons donc s'il existe un discours fantastique.

A. Un nouveau « cadre » de réflexion

À la différence des analyses menées dans la première partie, qui prennent le relais de théories élaborées, l'approche du fantastique selon le prisme du passage n'a pas encore été définie. C'est pourquoi nous avons dû élaborer nous-même la démarche d'approche des textes, non pas ex-nihilo, mais en réunissant des occurrences de l'idée de passage, son approche dans d'autres disciplines, les différentes manières de l'isoler de son contexte pour le problématiser, et le croiser ensuite avec l'analyse littéraire.

Parler de cadre lorsqu'on analyse un texte, qui plus est fantastique, s'avère une gageure. C'est un cadre mouvant, d'où l'importance de s'attacher au texte. Voyons d'abord, avec les mêmes précautions oratoires que celles avancées dans la première partie, quelles notions sont avancées par le dictionnaire *Le Grand Robert*, ses définitions, ce que nous garderons à propos de l'idée de passage :

²³⁷ « La question qui, peut-être, mériterait d'être posée [...] est de savoir s'il existe, entre les niveaux du texte, et en lien avec la production du fantastique, une hiérarchie, ou une typologie combinatoire ; en d'autres termes, s'il existe un thème fantastique, une syntaxe fantastique, un discours fantastique qui par lui-même déterminerait l'appartenance d'un récit à ce champ, ou s'il s'agit d'une question de nuances ou d'insistances dont l'intensité dépend de chaque époque [...]. » CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 190.

I. Action, fait de passer.

1. Action, fait de traverser un lieu ou de passer par un endroit ; moment où l'on passe à un endroit.

2. Action, fait de passer, de se rendre d'un lieu à un autre. [...] Traversée qu'un voyageur fait sur un navire.

3. Fait de passer, action de faire passer d'un état à un autre (→ Changement) ; moment où un être, une chose passe d'un état à un autre (→ Confins, fig.)

II. Endroit par où l'on passe.

1. Lieu ou chemin par lequel il est nécessaire ou commode de passer pour aller d'un point à un autre (défilé dans une montagne ; bras de mer ; couloir dans un édifice...).

2. (1835). Petite rue interdite aux voitures, généralement couverte (souvent traversant un immeuble), qui unit deux artères.

Plusieurs remarques surgissent de cette définition. D'abord, nous notons une distinction entre l'action (donc le mouvement), et le lieu. Ensuite, le premier groupe de définitions fait intervenir la dimension temporelle dont il nous faudra tenir compte. En effet, dans le premier cas, des passagers interviennent, alors que dans le second bloc de définitions, ce passage, existant, n'est pas nécessairement rendu vivant par la traversée d'un être animé. Du point de vue de la traduction dans le texte, le double sens du mot divisé entre action et lieu suppose de s'attacher, transposé dans l'analyse, aux verbes de mouvement, ou bien aux changements de cadres pour le premier sens, et à observer la dimension spatiale pour le deuxième. Enfin, la définition de 1835 attire notre attention parce qu'elle considère le passage dans son sens le plus concret, et nous verrons que l'un de nos auteurs, Harry Belevan – mais il n'est pas le seul –, pose justement comme cadre spatial de réalisation de l'effet fantastique des passages parisiens dans son roman *La piedra en el agua*.

1. Sémiotique du passage

Le but de ce moment de notre réflexion est de montrer que l'idée de passage, et dans une certaine mesure celle de seuil, est bien présente, tant dans les œuvres littéraires que celles de critique, et qu'elle est fondatrice de l'effet fantastique.

a) Un corpus qui suggère

On signalera tout d'abord que le mot « passage », en français, a plusieurs traductions en espagnol : « paso », « pasaje » ou « pasadizo ». Ces trois substantifs, pour leur part, viennent compléter l'approche dans la mesure où « paso » signifie aussi « le pas » et « pasaje » le billet pour un transport.

Il arrive que l'idée de passage soit mentionnée dans les nouvelles de notre corpus. C'est le cas dans un texte de José Donayre, qui sera l'un des fils conducteurs de cette partie. Ainsi, lorsque le narrateur, inquiet, va retrouver le personnage de Léona enfermé dans une camisole de force, nous lisons : « Avancé por el pasadizo y entré a la habitación de Léona²³⁸ [...] ». Ce moment du texte, et le passage qu'on y trouve, symbolisent dans la nouvelle le retour à une situation rationnelle, où le narrateur n'est plus confondu avec l'image de son grand-père et le moment où les deux personnages, le protagoniste et Léona, se retrouvent une dernière fois. C'est donc un retour au vraisemblable, ou du moins une illusion de retour à une situation acceptable, car les dernières lignes du texte remettent en question cette lecture.

De même, Francisco Izquierdo Quea choisit dans « Los cuervos » ce motif du passage, en lui associant une charge symbolique perceptible dans « luego, guiándonos por unos ruidos, traspusimos un pasadizo iluminado por dos lamparillas a gas ». Il s'agit du moment où la narratrice se rend à l'enterrement de son père, dans la maison d'un village qu'elle ne connaît pas. Nous notons dans cette nouvelle la technique typique de Voltaire que nous avons déjà évoquée, consistant à décrire avec d'autres yeux, ici des yeux d'enfant, une situation communément acceptée et reconnue : la description de l'enterrement, par le travail du texte, rend ce moment, déjà solennel et codifié, d'autant plus étrange : « No conocía a ninguna, pero me asombró la manera con que tomaban mi mano y la estrechaban sobre sus pechos y rostros. Tienes que ser muy fuerte, tu papá fue un gran hombre. » Lorsque l'enfant s'échappe de la scène, le passage est à nouveau mentionné : « Avanzo rápido por el pasadizo, donde las lamparillas están por apagarse²³⁹ [...] ». »

Enfin, l'action initiale de la nouvelle « Paisaje con hombre que corre », de José Güich, est située dans le cœur historique de Lima, « en pleno jirón Camaná, en las inmediaciones de un restaurante llamado "Rincón Chileno", y a escasos metros del pasaje Santa Rosa²⁴⁰ ». C'est justement de ce passage que sort le mystérieux personnage au chapeau qui est retrouvé mort au début de la nouvelle.

Plus encore, dans la réflexion même de nos auteurs à propos du fantastique, nous trouvons cette idée de passage, notamment chez Ribeyro, qui confie à propos de ses nouvelles

²³⁸ « J'avancé par le passage et entrai dans la chambre de Léona [...]. » José Donayre, « La enramada de Léona » in *La estirpe...*, p. 743.

²³⁹ « [E]nsuite, en nous laissant guider par quelques bruits, nous disparûmes au bout d'un passage éclairé par deux petites lampes à gaz », « Je ne connaissais personne, mais je fus surprise de voir comment on prenait ma main pour la serrer contre son torse ou son visage. Il faut que tu sois forte, ton papa a été un grand homme. », « J'avance rapidement à travers le passage, où les lampes sont sur le point de s'éteindre [...]. » Francisco Izquierdo Quea, « Los cuervos », *ibidem*, p. 875.

²⁴⁰ « [E]n plein quartier de Camaná, aux abords d'un restaurant appelé *Le coin chilien*, et à quelques mètres du passage Santa Rosa [...]. » José Güich, « Paisaje con hombre que corre », *ibidem*, p. 771.

considérées comme fantastiques : « No es el cuento fantástico típico, se trata de un cuento realista que patina o se desliza de pronto en otra dimensión, la dimensión de lo insólito²⁴¹ [...] » Par « fantastique typique », nous imaginons que l'auteur entend les nouvelles du fantastique traditionnel, dans leur construction classique, et leur oppose un fantastique que l'on peut appeler de l'insolite, du quotidien, qui s'écarte de l'image classique au sens du XIX^e siècle du fantastique. Cela suppose-t-il une autre forme d'écriture ? Nous devons nous poser la question. En tout cas, dans la conception même de l'écriture fantastique, l'auteur souligne ce point de départ du plan réaliste qui fait évoluer la nouvelle vers « autre chose ». Concrètement, l'idée se manifeste dans « El ropero, los viejos y la muerte ». Dans cette nouvelle, la penderie et le miroir sont les éléments moteurs de l'effet fantastique ; l'atmosphère magique se dégage dès les premières lignes : « El ropero que había en el cuarto de papá no era un mueble más, sino una casa dentro de la casa [...] » Et dans la description, on peut lire : « El cuerpo de la izquierda se comunicaba con el de la derecha. [...] El pasaje alto era un refugio ideal para jugar a las escondidas. Cuando lo elegíamos, nunca nuestros amigos nos encontraban. Sabían que estábamos en el ropero pero no imaginaban que habíamos escalado su arquitectura y que yacíamos extendidos sobre el cuerpo central, como en un ataúd²⁴² [...] » Ici, le passage évoqué en début de citation, autour d'un jeu qui renvoie au monde de l'enfance, se concentre sur un objet du quotidien rendu magique par les yeux d'enfants, conduit à une comparaison qui renvoie, telle une radicale opposition, à l'idée de mort quelques lignes plus bas. Mais ce n'est qu'un jeu.

Enfin, certains auteurs livrent des réflexions sur le fait littéraire, tel Pablo Nicoli Segura, auteur de « Identificación » dans notre corpus, qui a publié de nombreux textes mettant en avant les traditions orales d'Arequipa. Il propose en outre une réflexion intéressante dans un article sur le rôle des « portes », métaphoriques ou concrètes dans la création littéraire ; à propos de la magie de la lecture, l'auteur y déclare : « Las tapas de los libros siempre me asemejaron puertas cerradas ; y uno sabe cuánta curiosidad puede generar

²⁴¹ « Ce n'est pas la nouvelle fantastique typique, il s'agit d'une nouvelle réaliste qui patine ou glisse soudain vers une autre dimension, la dimension de l'insolite [...] » TUMI, M. El asedio de la fama. *Revista*, Suplemento del diario *El Peruano*, 1994, 15/08/1994, p. 11.

²⁴² « La penderie qui était dans la chambre de papa n'était pas un meuble comme les autres, mais une maison à l'intérieur de la maison », « La partie gauche communiquait avec celle de droite [...] Le passage du haut était un refuge idéal pour jouer à cache-cache. Lorsque nous le choisissions, jamais nos amis ne nous trouvaient. Ils savaient que nous étions dans la penderie, mais ils n'imaginaient pas que nous avions escaladé son architecture et que nous gisions, étendus sur le corps central, comme dans un cercueil [...] » Julio Ramón Ribeyro, « El ropero, los viejos y la muerte » in *Cuentos completos (1952-1994)*. Madrid : Alfaguara, 1998, p. 402-403.

una puerta que nos oculta el misterio que hay del otro lado²⁴³. » Nous retrouvons dans cette remarque des ressemblances avec l'univers du conte, de la porte cachée, que l'on ne doit pas franchir, comme dans « Barbe Bleue » de Perrault. La porte qui précède l'innommable se retrouve aussi dans la référence à « Casa tomada » de Cortázar. Si cet article ne traite pas spécifiquement de la littérature fantastique, le début évoque plutôt l'univers du merveilleux, et pourtant, Cortázar apparaît vers la fin du texte.

La porte reste une image classique du merveilleux, tant dans un classique comme *Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll que dans des œuvres récentes, notamment cinématographiques, comme *Beetlejuice* de Tim Burton, ou dans *Le monde de Narnia*, œuvre de *fantasy* de Clive Staples Lewis. Nous pensons aussi au roman de Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune* dans le domaine du policier, dont nous avons vu qu'il partageait de nombreux traits avec le fantastique, à ceci près que dans le policier l'énigme suggérée par le texte est résolue. Le fantastique peut avoir recours au motif de la porte, mais non pas comme un moyen vers une autre fin, plutôt comme un existant qui crée le vertige. Ainsi, les univers derrière les portes ne sont pas toujours les plus exotiques, ou leur apparente étrangeté vient peut-être du fait que c'est l'endroit dans lequel on se trouve (son propre rêve, sa propre folie) qui fait voir l'univers réel comme non familier : repensons dans ce contexte à la nouvelle « Voces » de Fernando Ampuero. La porte comme lieu de passage n'est donc pas spécifique à l'expression fantastique, mais certains auteurs peuvent y avoir recours pour souligner la disjonction entre les deux plans. Nous soulignerons enfin l'importance de l'origine du mot « porte », qui en latin se dit *janua* et renvoie à Janus, le dieu romain bifrons ; *iānus* signifie d'ailleurs « passage²⁴⁴ ».

b) Des théoriciens qui analysent

Quelle place les théoriciens du fantastique donnent-ils à l'idée de passage ? Si nous nous rappelons la première partie de notre travail, et si nous reprenons rapidement les conceptions de trois théoriciens, nous constatons que chez Roger Caillois, le fantastique

²⁴³ « Les couvertures des livres m'ont toujours fait penser à des portes fermées ; et l'on sait toute la curiosité que peut engendrer une porte qui nous cache le mystère qui se trouve de l'autre côté. » NICOLI SEGURA, Pablo. Entradas o salidas : Las « puertas » en la literatura. In : LÓPEZ NIEVES, Luis. *Ciudad Seva, hogar electrónico del escritor Luis López Nieves* [en ligne]. San Juan de Puerto Rico : Ciudad Seva. Mis à jour le 10/01/2011. [Consulté le 27/07/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/nicoli02.htm>.

²⁴⁴ « À Rome, passage voûté, galerie où se tenaient entre autres les banquiers et les changeurs. Personnifié et divinisé, *Iānus* symbolise le passage par ses deux visages opposés l'un à l'autre et placés l'un devant, l'autre derrière la tête [...] et par la forme de son temple, qui comporte également deux portes opposées. » Article « *iānus* » in ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris : Klincksieck, 2001 [1932], p. 305.

repose sur l'apparition du surnaturel dans un univers naturel ; chez Ana María Barrenechea, c'est sur la confrontation de ces deux univers et enfin chez Tzvetan Todorov, c'est l'incertitude du lecteur devant le choix entre l'un ou l'autre. Dans tous les cas, il y a mouvement.

De même que Ribeyro ou Donayre emploient l'image concrète du passage, de même Jean Fabre évoque dans sa théorie l'aspect spatial et concret que suppose le passage :

*L'espace fantastique est toujours [...] piégé ; là où l'espace merveilleux et particulièrement celui de la science-fiction classique offre son homogénéité franche, où tout s'accepte d'un bloc, le Fantastique offre des chausse-trapes, des gradations, des passages, des seuils. [...] Le Fantastique c'est, plus que tout, le franchissement ralenti du seuil, l'espace-temps étiré, équivoque*²⁴⁵ [...].

On retrouve dans cette idée le principe d'une unité suggérée par la science-fiction, ou le merveilleux, avec sa cohérence interne, alors que le fantastique opère la distorsion du passage de l'un à l'autre des plans.

Au Pérou, le passage est aussi présent dans la réflexion d'Elton Honores, à propos des différents types de romans fantastiques et de leurs possibles sources d'inspiration :

*Esta tendencia se caracteriza por la presencia del recurso del « portal » que abre otra dimensión del universo, transgrediendo con claridad el espacio-tiempo del mundo representado [...] El « portal » reafirma la disconformidad con el mundo pleno tal como lo conocemos, ya que lo nuevo, eso « otro » aparece*²⁴⁶.

Malgré des allures de *Star Gate* qui rappellent plus la science-fiction que le fantastique, l'idée de passage est bien présente. Malheureusement, l'auteur s'arrête ici à cette dimension de *fantasy* ou de science-fiction, et interprète la porte comme le passage de l'enfance à l'adolescence sans poursuivre une réflexion, qui est pourtant, nous le pensons, porteuse de sens.

Ensuite, lorsque les plans se croisent, l'un d'entre eux ou les deux peuvent être perçus par le protagoniste et/ou le lecteur. Alors, le passage peut être considéré comme un élément constitutif dans la construction de la trame narrative. Nous aurons l'occasion de développer plus longuement la réflexion, mais pensons par exemple à la nouvelle « La casa » de José B. Adolph, où l'idée d'un cauchemar s'insinue peu à peu dans le texte. C'est ce que confirme l'Italien Remo Ceserani :

²⁴⁵ FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : Librairie José Corti, 1992, p. 221.

²⁴⁶ « Cette tendance se caractérise par la présence du recours au "portail" qui ouvre une autre dimension de l'univers, transgressant clairement l'espace-temps du monde représenté [...] Le "portail" réaffirme la non-conformité avec le monde plein tel que nous le connaissons, car quelque chose de nouveau, cet "autre chose" apparaît. » HONORES, Elton. *Ortodoxos y heterodoxos : hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario*. In : HONORES, Elton (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2011, p. 30.

*Pasos de umbral y de frontera. A menudo hemos encontrado, en los cuentos fantásticos que hemos leído, ejemplos de paso de la dimensión de lo cotidiano, de lo familiar y de lo habitual a la de lo inexplicable y perturbador : pasos de umbral, por ejemplo, de la dimensión de realidad a la del sueño, a la de la pesadilla, o a la de la locura. Es como si el personaje-protagonista se encontrara repentinamente dentro de dos dimensiones distintas, con códigos distintos a su disposición para orientarse y entender*²⁴⁷ [...].

Mais cette existence de deux plans ne peut-elle pas être interrogée ? En effet, nous avons pu voir que dans certains textes, la distinction entre un plan réel ou vraisemblable et un plan imaginaire n'est pas toujours claire : c'est le cas dans quelques textes de notre corpus, les plus récents, comme « Crisálida » d'Alfredo Castellanos, même si d'autres auteurs comme José Güich, notamment dans « Intersecciones », font le choix de maintenir une structure traditionnelle. C'est ici un symptôme de l'évolution de l'écriture fantastique, comme le souligne Ana González Salvador :

*Decir que el peligro reside en la realidad equivale a trastornar no sólo una temática sino también las leyes del relato. El concepto de ruptura sobre el que se construye el relato fantástico ya no tendrá razón de ser puesto que será sustituido por un continuum*²⁴⁸ [...].

Cette idée donne l'impression qu'un continuum empêche la transgression et donc l'effet fantastique. Chercher le point de passage quand il n'y en a pas, voici ce sur quoi reposent certains textes du fantastique moderne. Nous répondrons à cette idée que l'opposition, et donc la transgression, est claire dans les textes du fantastique classique, et beaucoup moins dans les textes modernes, qui pour leur part soulignent l'absurde du quotidien et montrent comment ce que l'on ne pourrait concevoir vient parasiter notre idée du réel.

Enfin, se pencher sur l'idée de passage entre les deux plans du vraisemblable et de l'impossible peut conduire à se demander comment le lecteur est mené à ce second plan, c'est-à-dire quels sont les recours de la rédaction qui le guident vers l'inadmissible. C'est ce que Matthey appelle « élément transpositeur » :

²⁴⁷ « Franchissements de seuils et de frontières. Nous avons souvent rencontré, dans les nouvelles fantastiques que nous avons lues, des exemples de passage de la dimension du quotidien, du familier et de l'habituel à celle de l'inexplicable et perturbateur : franchissements du seuil, par exemple, de la dimension de réalité à celle du rêve, à celle du cauchemar, ou à celle de la folie. C'est comme si le personnage-protagoniste se trouvait soudain dans deux dimensions distinctes, avec des codes différents à sa disposition pour s'orienter et pour comprendre [...]. » CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid : Visor, 1999, p. 107.

²⁴⁸ « Dire que le danger réside dans la réalité équivaut à bouleverser non seulement une thématique mais aussi les lois du récit. Le concept de *rupture* sur lequel se construit le récit fantastique n'aura plus de raison d'être car il sera remplacé par un *continuum* [...]. » GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. *De lo fantástico y de la literatura fantástica. Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres : Universidad de Extremadura, 1984, n° 7, p. 224-225.

*Chez les conteurs français modernes [...], on trouve toujours, plus ou moins développé, plus ou moins profondément conçu et réalisé, un élément transpositeur, destiné, comme la préparation nécessaire au début du récit, à atténuer le contraste entre le surnaturel et la réalité, à faciliter notre adhésion au merveilleux. Cet élément transpositeur a revêtu des formes variées : les uns l'ont cherché dans la reconstitution d'un milieu spécial, historique, rustique ou autre ; d'autres ont eu recours à un état psychologique particulier, soit caractéristique d'un genre d'esprits, soit accidentellement amené par une tension nerveuse extraordinaire ; d'autres enfin ont fait intervenir l'hypothèse scientifique, élargissant les limites du connu. Et c'est sur cette variété de l'élément transpositeur que nous avons basé notre classification*²⁴⁹ [...].

On ne se laissera pas abuser par le titre de l'ouvrage théorique qui semble renvoyer au « merveilleux », car l'auteur y analyse *Le Horla* de Maupassant et des textes d'Hoffmann, des textes reconnus aujourd'hui comme appartenant au fantastique classique. Nous pouvons alors reprendre à notre compte cette idée d'élément transpositeur et y réfléchir dans notre corpus, en nous demandant ce qui fait basculer le texte. Par exemple, « l'état psychologique » évoqué par Matthey, souvent la folie dans le fantastique classique, peut aussi relever de la confusion rêve/veille dans les textes du XX^e siècle. Si l'on se rappelle Todorov, cette idée d'élément transpositeur n'est peut-être pas si éloignée de l'explication, rationnelle ou irrationnelle, qui régit les ressorts du texte. Néanmoins, cet élément n'est pas nécessairement un motif et peut finalement se présenter comme une technique d'écriture, un silence, un vide narratif ou toute ressource narrative contribuant au passage à l'autre plan.

Ainsi, ces auteurs, qui ne font pas du passage l'élément fondateur de l'effet fantastique, proposent toutefois dans leurs approches de cette écriture, pour laquelle tous s'accordent sur l'idée d'un conflit entre deux plans, des outils ou des distinctions, ou encore soulignent des paradoxes qui enrichissent le travail que nous proposons²⁵⁰.

c) Des approches littéraires qui problématisent

Outre l'ouvrage de Roger Bozzetto intitulé *Passages des fantastiques*, qui analyse et illustre l'idée de passage dans ses rapports avec le mythe, l'imaginaire et l'inimaginable, nous trouvons chez certains auteurs une approche de l'idée de passage, notamment chez Marcel Schneider :

²⁴⁹ MATTHEY, Hubert. *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*. Lausanne : Payot, 1915, p. 286-287.

²⁵⁰ Déjà Todorov aborde l'idée de passage : « L'événement surnaturel intervient pour rompre le déséquilibre médian et provoquer la longue quête du second équilibre. Le surnaturel apparaît dans la série des épisodes qui décrivent le passage d'un état à l'autre. » C'est nous qui soulignons. TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 173.

*Comme le Diable dont la ruse consiste à faire courir le bruit qu'il n'existe pas, le fantastique feint d'avoir depuis longtemps déguerpi avec les contes de nourrice et les superstitions afin de s'insinuer plus efficacement dans les esprits et les occuper. On n'était pas sur le qui-vive et le voilà entré dans le bateau : c'est le passager clandestin de la littérature*²⁵¹ [...].

Nous lisons ici une forme de réponse à Todorov qui montre la persistance du fantastique dans la littérature, au-delà du folklore et, peut-être, au-delà des superstitions des écrivains romantiques. Nous voyons bien sûr dans cette référence un clin d'œil au vampire Nosferatu, le passager clandestin du bateau resté célèbre dans l'image expressionniste du film de Murnau de 1922, ou encore à l'opéra de Wagner, *Le vaisseau fantôme*, de 1843. Nous y devinons aussi le développement de tout l'imaginaire des marins et de leurs croyances lors de longs voyages en mer. D'ailleurs, ce passager clandestin, nous le retrouvons aussi chez Carlos Calderón Fajardo, dont le personnage de Sarah Ellen est inspiré des romans gothiques et apparaît, dans le premier volume *El viaje que nunca termina*, comme un vampire qui extermine les membres de l'équipage et finit par transformer le navire sur lequel elle voyage avec son mari depuis l'Angleterre pour traverser l'Atlantique en bateau fantôme ou bateau maudit, dont l'accès à tous les ports d'Amérique latine – sauf le petit port de Pisco au Pérou qui n'a pas été averti de ce danger – est interdit. Évoquer le fantastique comme « passager clandestin » de la littérature, c'est mettre en avant, en plus de l'idée de mouvement de l'écriture, le détournement opéré par l'expression fantastique, l'illusion, la dissimulation de l'écriture, d'où cette impression de clandestinité. Est-ce à dire qu'un texte fantastique n'est, si nous pouvons nous permettre le jeu de mots, qu'un tour de *passe-passe* ? Nous pensons plutôt que c'est l'un des recours, ce que Vax appelle un art de séduction, employé par les auteurs, mais qui dépasse la tromperie ou l'illusion. Cela pose finalement la question de la création fantastique comme une machinerie volontaire ou comme un chemin d'écriture différent des sentiers battus. Nous y reviendrons, mais pour Harry Belevan comme pour Marcel Brion, on ne choisit pas de manière délibérée d'écrire du fantastique.

Plus encore, la tendance des écrivains du XX^e siècle à employer le passage est avancée par Saúl Yurkiévich à propos de Cortázar :

*Ses personnages sont nos semblables, nos proches. Acteurs et actants habituels suggérant une péripétie qui pourrait advenir à quiconque, péripétie banale qui par de subtils déplacements prend le chemin du fantastique*²⁵².

²⁵¹ SCHNEIDER, Marcel. *Déjà la neige*. Paris : Grasset, 1974, p. 25.

²⁵² YURKIEVICH, Saúl. Borges/Cortázar : mondes et modes de la fiction fantastique. *Europe, Revue littéraire mensuelle. Les fantastiques*. Paris : Europe, 1980/03, n° 611, p. 102.

Ainsi, chez Cortázar, ce même Cortázar qui vers la fin de sa vie envisage une réorganisation de ses nouvelles en quatre recueils dont le troisième s'intitule « Pasajes » et contient entre autres nouvelles célèbres « Casa tomada » et « Axolotl », c'est l'altération du quotidien qui est soulignée (« nos semblables », « habituels », « banale »), quotidien qui devient peu à peu fantastique. Le passage est bien présent. Il nous reste à voir en quoi consistent ces « subtils déplacements ». À notre sens, ceux-ci renvoient au travail du texte, ce qui confère aux nouvelles un aspect universel. Mais il conviendra de déterminer en quoi ils consistent.

C'est cette même idée que nous retrouvons développée par Georges Lukács à propos de l'œuvre de Kafka, dont le classement dans l'écriture d'expression fantastique reste problématique. Il souligne ainsi « [c]ette forme de tension qui tient, chez Kafka, à la distance qu'il établit entre les pôles eux-mêmes, à l'intensité de leur opposition, au caractère brusque que prend, chez lui, le *passage* de l'un à l'autre²⁵³ ».

Enfin, une idée a retenu notre attention à propos de Marcel Brion. Sa réflexion et son ouvrage sur l'art fantastique, sa qualité de spécialiste du gothique allemand, en font un auteur français reconnu dans l'étude du fantastique, au point d'être recensé par Harry Belevan, dans la revue de littérature de sa théorie. Ceci s'explique par le fait qu'il a étudié les œuvres de Goya et de Bosch dans leur rapport au fantastique, et que Belevan, notamment dans *La piedra en el agua*, centre l'une des nouvelles qui composent le roman sur les peintres flamands, en guise de clin d'œil. Mais plus encore : Marcel Brion est aussi l'auteur de nouvelles fantastiques, qui ont été étudiés et commentés, et nous lisons notamment à propos de ses textes :

*Une des démarches du fantastique consiste ainsi à juxtaposer deux plans temporels là où notre expérience nous a habitués à un ordre rigoureusement linéaire*²⁵⁴ [...].

La mention de « passeur » dans le titre du colloque n'a pas grand rapport avec l'idée de passage que nous développons²⁵⁵, mais en revanche, l'idée de rupture de la linéarité du texte pour souligner des disjonctions nous semble pertinente. C'est ce que nous aurons l'occasion de développer dans la suite de cette partie : si nous pensons aux schémas linéaires

²⁵³ LUKÁCS, Georges. *La Signification présente du réalisme critique*. Paris : Gallimard, 1960, p. 90. C'est nous qui soulignons.

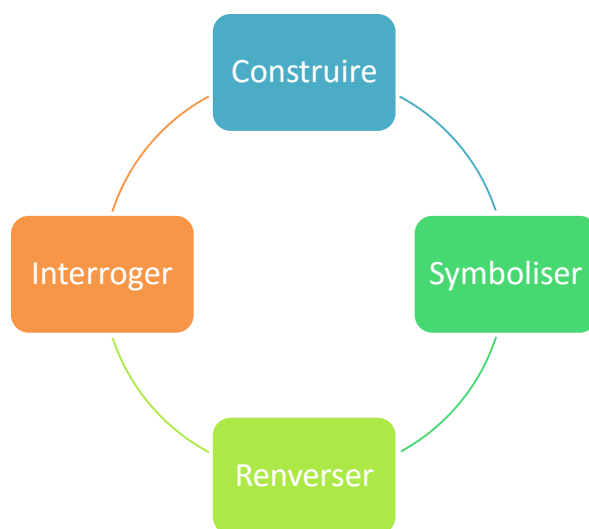
²⁵⁴ SIMPSON-MAURIN, Margaret. Les contes fantastiques. In *Marcel Brion ; humaniste et « passeur », actes du colloque international de la Bibliothèque nationale de France, 24-25 novembre 1995*. Paris : Albin Michel, 1996, p. 162.

²⁵⁵ « Au-delà d'un possible effet de mode, le suremploi du terme de « passeur » et la prolifération de la fonction indiquent à l'évidence que passer ne va pas, ne va plus de soi [...]. » SOUDIÈRE, Martin de la. Le paradigme du passage. *Communications*, 2010, n° 70, p. 23.

classiques des trames narratives, nous constatons que lorsque les chemins de la nouvelle bifurquent, l'effet fantastique s'instaure.

d) Premières conclusions : ébauche de l'idée de passage

Après la lecture des textes de notre corpus, il semble que l'idée de passage peut être analysée en prenant comme point de départ des verbes d'action. Il n'y a pas d'ordre chronologique dans cette proposition, il semblerait plutôt que ces quatre verbes interagissent dans la construction de l'effet fantastique :



Le premier verbe retenu est « construire » : la rédaction d'une nouvelle suppose la création d'un univers vraisemblable, qui laisse de possibles brèches vers un autre univers. Ce sont les deux plans dont nous avons déjà parlé, ceux qui sont caractéristiques du fantastique plésiomorphe. L'effet de réel, théorisé par Roland Barthes, rend possible, mimétique, l'univers créé par le texte. Mais, en parallèle, et à mesure que se construit la nouvelle, des éléments peuvent être laissés en suspens pour mieux resurgir plus loin dans le texte. Nous en avons vu des exemples dans la première partie avec nos nouvelles.

Le deuxième verbe, « symboliser », nous rappelle que, s'agissant de littérature, les motifs et choix d'écriture ont une charge symbolique qui se cristallise au fur et à mesure de la progression narrative. Nous aurons l'occasion d'évoquer par exemple l'importance des archétypes dans nos textes, qui ne sont pas innocents, et qui marquent le passage du trivial, du banal, au symbole, étymologiquement, cet élément qui fait sens parce que sa référence est partagée par l'auteur et son lecteur. Elles peuvent renvoyer au mythe, aux fables : le passage vers le symbolique n'est pas, nous en sommes conscient, spécifique à l'expression fantastique. Néanmoins, il contribue à distordre le réel dans la mesure où, comme c'est le cas dans la nouvelle « Apoteosis de la maestra » de María Telleria Solari déjà évoquée, il prend

au pied de la lettre une expression imagée : ici, c'est l'assimilation du savoir qui ne se fait pas par la lecture ou l'apprentissage, mais par le fait de dévorer l'enseignante. Cette importance du symbole est déjà soulignée par Harry Belevan dans sa théorie sur le fantastique : « la deconstrucción gnoseológica de lo fantástico nos parece que guarda grandes semejanzas con la del símbolo, si es que lo que se busca es la esencia constitutiva de uno y otro, eso que a partir de ahora llamaremos indistintamente esencia o epistema²⁵⁶ [...] ». Ainsi, nous pensons, à la lecture de cette nouvelle, à une forme d'ironie à l'égard de l'exocannibalisme – consistant à manger la chair d'un ennemi pour s'approprier ses qualités guerrières – ou de l'endocannibalisme.

Le moment propre au passage est celui où la narration « bascule », terme employé par Harry Belevan : ce qu'il appelle « desrealística » « funciona como correspondencia textual de basculación de lo real²⁵⁷ ». Nous trouvons tout au long de son texte, notamment dans la manifestation du glissement textuel, sur lequel nous reviendrons, d'autres mentions de l'idée que quelque chose bascule, vacille, où la trame se renverse, et ne laisse d'autre choix que de reconnaître l'inacceptable. « Cela n'est pas possible et pourtant cela est », nous dit Borges dans « Le livre de sable ». C'est la « co-incidence » des deux plans, leur réalisation simultanée bien qu'impossible. C'est, par exemple, le tour du monde d'un presse-papier chez Ribeyro, ou encore l'enfermement d'un personnage de la nouvelle dans une photo dans « Intersecciones » de José Güich. Nous avons avec Rosalba Campra l'impression que l'analyse détaillée du texte, dans les nouvelles contemporaines, permet de repérer ce moment où le texte bascule :

En general, en los cuentos fantásticos de motivación explícita, la trasgresión suele estar claramente marcada en el nivel semántico, lo que hace fácil individualizar un « momento » de la trasgresión en algún punto del relato²⁵⁸ [...].

Enfin, le verbe « interroger » permet de dépasser la simple anecdote et remet en question notre conception, notre perception du réel, pour en montrer les limites, l'arbitraire et, sans aucun dogmatisme pour les nouvelles les plus réussies, laisser le lecteur dans cette

²⁵⁶ « Il nous semble [...] que la dissection gnoseologique du fantastique conserve de grandes similitudes avec celle du symbole, si ce que l'on cherche est l'essence constitutive de l'un et de l'autre, ce que nous appellerons à partir de maintenant indistinctement essence ou "épistème" [...]. » (Goorden, p. 14) BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. XXI.

²⁵⁷ « [F]onctionne comme correspondance textuelle du fait, pour le réel, de "basculer" [...]. » (Goorden, p. 60) *Ibidem*, p. XXIX.

²⁵⁸ « En général, dans les nouvelles fantastiques de motivation explicite, la transgression est d'ordinaire clairement marquée au niveau sémantique, ce qui facilite l'individualisation d'un « moment » de la transgression à un certain point du récit [...]. » CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 130.

indécision pour l'inciter, peut-être, à chercher lui-même une résolution de la question, ou bien à renoncer à en chercher une.

Dans cette approche qui peut sembler un peu simpliste, la première duperie consiste à croire que le passage résout tous les problèmes de définition théorique du fantastique. Il nous faut alors préciser en quoi notre idée du passage est spécifique au fantastique. Nous ferons avec David Roas une objection à cette première ébauche :

Si nos atenemos literalmente a esa concepción immanentista, cualquier conflicto entre dos órdenes, cualquier transgresión de una « legalidad » instaurada en el texto (ya sea física, religiosa, moral...) podría ser calificada como fantástica. ¿Pero esa transgresión tiene el mismo significado y efecto que la que articula relatos como « El gato negro » de Poe, « ¿Quién sabe? » de Maupassant, o « El libro de arena », de Borges ²⁵⁹?

Cela confirme l'idée qu'un vampire qui apparaît dans un texte, ce qui pourrait s'apparenter, dans le vocabulaire de David Roas, à une transgression physique, n'implique pas nécessairement que le texte est fantastique. D'où la nécessité de préciser ce que nous entendons par passage tout au long de cette partie. Disons dans un premier temps que le passage peut être perçu comme l'imposition au lecteur d'un ordre différent, et surtout du mouvement vers cet ordre, en le laissant parfois dans l'entre-deux.

2. Le fantastique du texte

a) Fantastique et structure narrative

Revenons un temps sur la question de la longueur du texte. Pour résoudre le problème de la différence entre le court roman et la longue nouvelle évoqué en première partie, nous pouvons suivre Jean Fabre et nous concentrer sur la trame du texte et ses structures narratives : en effet, les effets de fantastique peuvent se concentrer sur une partie du texte seulement, avec des degrés d'intensité divers.

Rappelons que la théorie de Fabre repose sur la présence, dans un texte fantastique, de rayons mirabilisants ou centrifuges, qui créent un effet de merveilleux, et de vecteurs de fantastique, ou centripètes. Voyons-en un exemple dans une nouvelle de notre corpus, celle d'Edgardo Rivera Martínez, intitulée « Danzantes de la noche y de la muerte ». La longueur

²⁵⁹ « Si l'on s'en tient littéralement à cette conception immanentiste, n'importe quel conflit entre deux ordres, n'importe quelle transgression d'une "légalité" instaurée dans le texte (qu'elle soit physique, religieuse, morale...) pourrait être qualifiée de fantastique. Mais cette transgression a-t-elle la même signification et le même effet que celle qui articule des récits comme "Le chat noir" de Poe, "Qui sait ?" de Maupassant ou "Le livre de sable" de Borges ? » ROAS, David. Lo fantástico como desestabilización de lo real : elementos para una definición. In : LÓPEZ PELLISA, Teresa et MORENO Ángel (Ed.). *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid : Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 104.

du texte ne prête pas à confusion : il s'agit bien d'une nouvelle. Néanmoins, le choix de cet auteur n'est pas innocent de notre part, dans la mesure où justement, il est l'auteur de notre corpus qui, à notre sens, mêle au mieux sentiment de fantastique et contexte merveilleux, dans le sens où le cadre de réalisation, hors de Lima, permet de mettre en avant des traditions, des pratiques et des croyances des Andes. La scène se passe à Sincos, et toute la nouvelle souligne l'importance de la danse et de la musique.

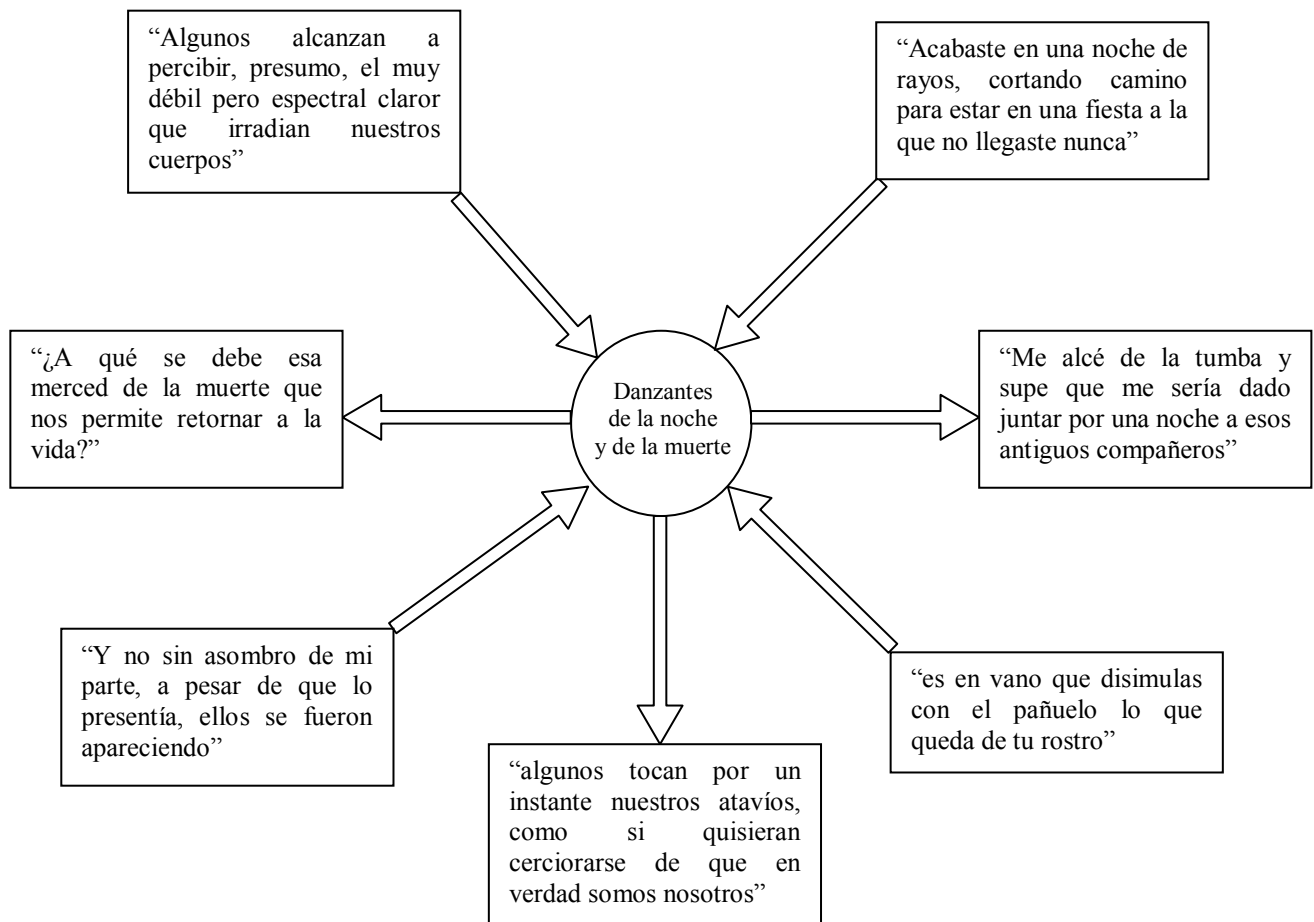
Rappelons ici le fondement de la théorie de Fabre :

*Entre le récit de Merveilleux absolu dans lequel les rayons centripètes sont inexistants et le texte purement fantastique, sans vecteur centrifuge, la quasi-totalité de la littérature dite « fantastique » présente une étonnante variété de combinaisons*²⁶⁰.

À partir de cette idée, nous pouvons alors restituer la dynamique du texte en voyant quels sont les phrases, segments de phrases, ou expressions qui représentent les rayons centrifuges ou centripètes. Nous aboutissons donc, pour la nouvelle concernée, au schéma suivant²⁶¹ :

²⁶⁰ FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : Librairie José Corti, 1992, p. 83.

²⁶¹ Nous traduisons ici l'ensemble des citations en espagnol dans le schéma. « Certains parviennent à percevoir, je suppose, la clarté faible mais spectrale que nos corps irradient », « Tu finis, une nuit d'éclairs, par prendre un raccourci pour te rendre à une fête à laquelle tu n'es jamais arrivé. », « Je sortis de ma tombe et je sus qu'il me serait donné de rejoindre pour une nuit ces anciens compagnons », « c'est en vain que tu dissimules avec le foulard ce qui reste de ton visage », « certains touchent un instant nos vêtements, comme s'ils voulaient vérifier que nous sommes vraiment nous », « Et ce n'est pas sans étonnement de ma part que, malgré ce que je pressentais, ils firent leur apparition », « À quoi doit-on cette faveur que nous fait la mort en nous permettant de retourner à la vie ? »



L'influence de la seconde lecture, qui met en lumière dans l'introduction des ambiguïtés référentielles (« los que alguna vez fuimos bailantes de Cónsac » où « alguna vez » renvoie à un passé indéterminé ; « para anunciar nuestra aparición », où « aparición » peut signifier tantôt l'apparition sur scène des danseurs, tantôt l'apparition fantasmatique) permet de déceler des éléments fantastiques par ce jeu de double sens²⁶². Mais c'est véritablement dans la suite du texte que les expressions renvoyant tantôt au fantastique, tantôt au merveilleux, s'enchevêtrent, s'entrecroisent, comme le montre le schéma.

Nous préciserons que la définition de merveilleux choisie comme critère pour ce relevé est peut-être différente du sens où l'entend Jean Fabre, en raison du contexte d'écriture latino-américain. Mais elle tient compte de cette écriture, évoquée en première partie, dans laquelle l'apparition de fantômes qui cohabitent avec les vivants ne fait pas scandale dans le texte. Et pour cause, ici, car le narrateur est l'un de ces fantômes, et s'émerveille lui-même de sa situation.

²⁶² « [N]ous qui avons quelquefois été des danseurs de Consac » (p. 31), « pour annoncer notre apparition » (p. 32). « Danzantes de la noche y de la muerte » in RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. Lima y otros : Alfaguara, 2006.

b) Le texte et les ruptures syntaxiques

Si nous reprenons maintenant une approche plus restreinte des textes de notre corpus, disons des textes du fantastique apomorphe et non simplement plésiomorphe, nous constaterons une tendance fréquente à détourner l'attention du lecteur sur un aspect secondaire du récit avant de revenir à la trame. Et c'est souvent à ce moment du texte que l'ambiguïté du fantastique devient possible. Par exemple, si nous nous attachons au texte « El pasajero de al lado » de Santiago Roncagliolo, dans lequel la situation d'énonciation est déjà surprenante car le narrateur s'adresse au protagoniste en le tutoyant, la longue digression au discours direct de la jeune femme qui fait le récit de sa propre mort détourne l'attention du lecteur sur cette tirade, pour en arriver peu à peu à la conclusion, qui passe par la mention d'un point commun entre les personnages (« Yo soy muy sencilla. Y tú también, de verdad. ») qui révèle l'inadmissible : « Si no hubiera visto tu accidente en el taxi, hasta pensaría que estás vivo. Uno te tiene que mirar bien para darse cuenta²⁶³ [...]. » Cette idée, nous la retrouvons développée par Jean Bellemin-Noël :

C'est du même geste qu'on intensifie le retentissement des événements et qu'on esquive l'accusation d'invraisemblance en posant en écran un faux problème (ou du moins un problème accessoire). Car dans les deux cas on valorise le discours au détriment de l'histoire²⁶⁴ [...].

L'incohérence de départ, nous emmenant sur le terrain du merveilleux dans la possibilité du rapport vivant/mort, se voit renversée par la fin de la nouvelle. Et l'attention portée sur le discours, ici le récit de l'anecdote, conjuguée au fait de placer le moment du passage fantastique à la toute fin du texte, rendent ce texte fantastique dans la structure narrative et dans le texte lui-même.

Parfois, donc, ce n'est pas directement l'élément thématique du fantastique traditionnel qui crée l'effet fantastique, mais des éléments de la syntaxe :

La literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel : agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos – no necesariamente fantásticos – es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como

²⁶³ « Je suis très simple. Et toi aussi, vraiment » (p. 160), « Si je n'avais pas vu ton accident de taxi, je penserais même que tu es vivant. Il faut bien te regarder pour s'en rendre compte » (p. 160). Santiago Roncagliolo, « El pasajero de al lado » in *17 fantásticos... I*, p. 160.

²⁶⁴ BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. Mai 1971, n° 2, p. 105.

*fantástico sino más bien la irresoluble falta de nexos entre distintos elementos de lo real*²⁶⁵ [...].

Pour aller plus loin encore dans cette approche du fantastique dans le texte, nous remarquons dans certaines nouvelles non seulement l'absence de lien explicite, mais en plus la création de liens entre des éléments qui n'ont *a priori* rien à voir les uns avec les autres. C'est le cas dans « La enramada de Léona » de José Donayre, dans laquelle est justement présente, en toile de fond, en arrière-texte de l'auteur, l'atmosphère surréaliste, tant dans les références intertextuelles que dans la construction des dialogues, et ce, dès le titre, puisque Léona Delcourt est le nom moins connu de Nadja, personnage éponyme du roman d'André Breton. La métaphore galvaudée de la « rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre » de Lautréamont relayée par Breton y est perceptible tant dans la thématique choisie que dans son traitement. En effet :

*Mi desdén por el surrealismo se convirtió en una intensa admiración, una vez que separé la paja del trigo, o sea, lo moral de lo ético, lo banal de lo sensual, lo oportunista de lo político. Breton me llevó de la mano a otras lecturas de los santones de su secta*²⁶⁶.

Plus encore, dans le texte, les échanges mystérieux, les réponses étranges entre les personnages révèlent l'expression d'un langage compréhensible par les seuls initiés, un langage codé utilisé par les personnages pour se reconnaître.

*Un horizonte violeta me inundó hasta estremecerme. – He encontrado el secreto. Y volvió a mi palma. – ¿El secreto de amarla siempre por primera vez? – balbuceé. Léona pareció dudar y soltó mi mano. – Pensé que estaba equivocada, pero no hay duda. Eres su viva imagen. ¿Lo sabías*²⁶⁷?

Seuls les lecteurs qui connaissent le poème de Breton « Toujours pour la première fois » verront dans ce texte une nouvelle référence au surréalisme. Clin d'œil, jeu de pistes dont le but est de réserver à quelques *happy few* la clé du texte ? Toujours est-il que le réseau

²⁶⁵ « La littérature fantastique actuelle a déplacé son axe vers un autre niveau : une fois qu'est épuisée, ou du moins usée, la capacité scandaleuse des thèmes fantastiques, l'infraction s'exprime à travers certains types de ruptures dans l'organisation des contenus – non nécessairement fantastiques – c'est-à-dire, au niveau syntaxique. Ce n'est plus tant l'apparition d'un fantôme qui importe pour définir un texte comme fantastique, mais plutôt l'insoluble manque de liens entre les différents éléments du réel [...]. » CAMPRA, Rosalba. *Fantástico y sintaxis narrativa. Río de la Plata*, Paris : CELCIRP, 1985, n° 1, p. 97.

²⁶⁶ « Mon dédain pour le surréalisme devint une intense admiration, une fois séparé le bon grain de l'ivraie, c'est-à-dire, la morale de l'éthique, le banal du sensuel, l'opportuniste du politique. Breton me prit par la main pour me conduire vers d'autres lectures des grands manitous de sa secte. » José Donayre, « La enramada de Léona » in *La estirpe...*, p. 737.

²⁶⁷ « Un horizon violet m'inonda jusqu'à me faire trembler. – J'ai trouvé le secret. Et elle revint à ma paume. – Le secret de vous aimer toujours pour la première fois ? – balbutiai-je. Léona sembla hésiter puis me lâcha la main. – J'ai pensé que je m'étais trompée, mais cela ne fait aucun doute. Tu es son reflet vivant. Le savais-tu ? » *Ibidem*, p. 738-739.

crée des ruptures, syntaxiques dans un premier temps comme le manifeste le passage du vouvoiement au tutoiement, puis des ruptures de sens.

En quoi cette écriture peut-elle expliquer la création de l'effet fantastique ? Nous aurons l'occasion d'y revenir en troisième partie, mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que la rupture de la trivialité de la langue – propre à tout texte littéraire, mais dans des proportions variables – poussée à son extrême crée une forme d'angoisse qui est liée à l'incompréhension. Cette incompréhension n'est pas ressentie par les personnages, puisqu'au contraire, c'est un code de reconnaissance, mais elle l'est chez le lecteur qui est exclu, ou du moins placé en position de public, de spectateur de la scène. Le travail de la syntaxe ou la création de ruptures de sens sont donc des éléments – nous en verrons d'autres dans cette nouvelle – qui favorisent le passage vers le sentiment de fantastique.

c) Un exemple de manifestation dans le texte : le syntagme-seuil

Prenons l'exemple d'une nouvelle de notre corpus, « El bote » de Lucho Zúñiga. L'effet fantastique repose sur le mélange des niveaux de narration à la manière de Cortázar ou Unamuno, autrement appelé métalepse. Si le texte commence dans un univers en cohérence avec le titre, sur un bateau, une phrase permet de passer d'un niveau à l'autre du texte : « Franz decidió calmar el sonido de sus tripas y el profundo temor que sentía, con el único libro a su alcance. *Era una novela de aventuras que compartían entre todos*²⁶⁸. » La nouvelle repose sur un jeu qui fait passer des personnages sur le bateau à une conscience d'être de papier (ou même, comme le narrateur l'attribue à l'un des personnages, « [u]n maldito hombre de mar », un maudit homme de mer). Ainsi, le complément du verbe « compartían » peut renvoyer tantôt au roman, tantôt aux aventures. Peu à peu, dans la nouvelle, c'est la dimension de fiction dans la fiction qui gagne le récit, soit le choix de l'impossible qui est développé. Mais le point de départ, le moment où une fiction classique bascule vers un univers au-delà des frontières qui lui sont traditionnellement attribuées, réside dans cette phrase au référent ambigu.

C'est le concept de syntagme-seuil, développé par Patricia García, qui permet d'éclairer ce phénomène. Dans son approche, elle choisit d'analyser trois nouvelles dont l'une est d'un auteur péruvien dont nous avons eu l'occasion d'évoquer les œuvres, Fernando

²⁶⁸ « Franz decidió de calmar el ruido de su estómago y la profunda preocupación que sentía, con el único libro que estaba a su alcance. *C'était un roman d'aventures que tous partageaient.* » (C'est nous qui soulignons.) Lucho Zúñiga, « El bote » in *17 fantásticos... 1*, p. 208.

Iwasaki²⁶⁹. Encore une fois, c'est un texte qui construit une mise en abyme. L'intérêt de l'approche de Patricia García est justement de prendre comme point de départ le texte : « [E]ste artículo ofrece un ángulo distinto sobre el motivo del umbral físico : trataremos aquí de umbrales entre dominios que se manifiestan a través del lenguaje²⁷⁰ [...] ». Dans la nouvelle d'Iwasaki, il s'agit du franchissement de seuils dans des changements d'échelles : ainsi, le protagoniste, qui fait l'acquisition d'une maison de poupées et y découvre la vie des habitants, devient lui-même un personnage de cette maison perçu par un autre observateur. La phrase où tout bascule « No me di cuenta cuando entraron en mi cuarto », à cause des multiples référents possibles pour « entraron » et « mi cuarto », constitue un exemple de ce syntagme-seuil, défini de la manière suivante :

[S]olo en el preciso momento en que el lector lee la frase umbral tiene lugar la suspensión de referentes espaciales. Tanto en la escena que precede como en la que sucede a la frase, el lector tiene suficientes referentes para deducir en qué dominio se sitúa la acción²⁷¹ [...].

Nous garderons présent à l'esprit cet exemple d'approche d'interprétation à partir d'une observation détaillée du texte. Quels autres exemples peut-on développer ?

3. De l'intérêt de l'approche par le texte²⁷²

La théorie de Belevan, qui pose les fondements de la réflexion de notre deuxième partie, est marquée par celle d'Irène Bessière, notamment dans le choix du syntagme « expression fantastique » et l'inscription dans la dimension textuelle²⁷³. La recherche du

²⁶⁹ « Casa de muñecas » in IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2004, p. 42-43.

²⁷⁰ « [C]et article offre un angle différent sur le motif du seuil physique : nous parlerons de seuils entre des domaines qui se manifestent à travers le langage [...]. » GARCÍA, Patricia. La « frase umbral », desliz al espacio fantástico. In : ROAS, David et GARCÍA, Patricia (Ed.). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga : E.d.a. Libros, 2013, p. 27.

²⁷¹ « [C]e n'est qu'au moment précis où le lecteur lit le syntagme-seuil qu'a lieu la suspension des référents spatiaux. Aussi bien dans la scène qui précède que dans celle qui succède au syntagme, le lecteur a suffisamment de référents pour déduire dans quel domaine se situe l'action [...]. » *Ibidem*, p. 30.

²⁷² Pour présenter et discuter cette approche, nous avons travaillé, pour des raisons pratiques d'accès aux sources, avec la traduction française de la théorie de Belevan par Bernard Goorden, déjà mentionnée. Néanmoins, nous avons conservé le texte original, tiré pour l'essentiel de l'introduction à l'anthologie de nouvelles fantastiques péruviennes, ou bien du chapitre « Nociones generales » de *Teoría de lo fantástico*, disponible à la bibliothèque de la PUCP. Le lecteur ne s'étonnera donc pas de trouver des références à ces deux textes à propos de la théorie de Belevan, dans la mesure où le premier est une version plus courte (mais aussi une édition plus accessible) du second. Un projet de réédition de la théorie est en cours, à l'initiative de Lucho Zúñiga aux éditions Animal de Invierno. Les traductions de la théorie sont tirées de BELEVAN, Harry. *Théorie du fantastique*. Trad. fr. Bernard Goorden. Bruxelles : Recto-Verso, 1980.

²⁷³ « La primera sugerencia [de Bessière] es que estamos, obviamente, ante un texto, como lo implica su propio nombre, que pretende definir lo fantástico *escrito*, es decir, la llamada « literatura fantástica » [...] limitando así la búsqueda del síntoma fantástico exclusivamente a su coherencia *textual*. » (« La première suggestion [de Bessière] est que nous nous trouvons, de toute évidence, devant un texte qui – comme son titre l'indique – prétend définir le fantastique *écrit*, c'est-à-dire, ce qu'on appelle la « littérature fantastique » [...]

symptôme fantastique se concentre alors sur le texte. En outre, la théorie est imprégnée de la phénoménologie sartrienne et réfléchit sur l'essence du fantastique. Trois aspects régissent la construction du texte fantastique pour Belevan : la « desrealística » que nous choisissons de traduire par « déréristique » (à la différence de Bernard Goorden, nous y reviendrons), la « désécriture » et le « glissement textuel » constitué de « mots spéculatifs ».

a) Le symptôme fantastique

Les théoriciens, et cela fait partie des images habituelles de cette écriture, mettent souvent en exergue le caractère « fugitif » de l'expression fantastique, impossible à saisir. Or souvent, lorsque nous lisons des articles critiques dans lesquels des nouvelles sont analysées, la conclusion à laquelle arrive l'auteur n'est pas toujours pleinement convaincante ni satisfaisante car certains d'entre eux font le choix de résumer la nouvelle ou le texte sur lequel ils travaillent, ce qui conduit à une réduction de l'effet de fantastique. Par exemple, résumer « Axolotl » à une nouvelle dans laquelle le narrateur se transforme en batracien, ou, dans notre corpus, réduire « El pasajero de al lado » au monologue d'un fantôme revient à laisser de côté toute la dimension textuelle, comme le souligne Rosalba Campra :

Los resúmenes que he propuesto al paciente lector son, como todo resumen, traicioneros : dan por sentado, entre otras cosas, que se ha resuelto la ambigüedad sobre el acontecer, elemento que no puede limitarse al nivel semántico ²⁷⁴ [...].

Cette idée illustre bien l'importance du texte, dans son sens de trame ou s'entrecroisent mots, idées, symboles, dans l'analyse des nouvelles fantastiques. Donc, pour notre étude, notre travail sera, dans la mesure du possible, d'éviter cet écueil pour ne nous concentrer que sur l'effet fantastique, et laisser de côté le simple récit de la trame qui, pour nous, n'apporte rien à l'analyse.

Voici donc comment le théoricien péruvien, pétri de philosophie, explique le fonctionnement de l'effet fantastique dans son « essence formative » :

El proceso se presenta, sucintamente así : el desliz textual hace corresponder una particular « realística » (escritura realista) con una « desrealística » (o descripción desrealista). Ese desliz textual suscita lo que hemos denominado un conflicto dialéctico del cual surge, mediante el desplazamiento que hemos detallado, un orden nuevo (como texto-concepto). Ese orden nuevo, que es la

limitant ainsi la recherche du symptôme fantastique exclusivement à sa cohérence *textuelle* [...]. » (Goorden, p. 33) BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona : Anagrama, 1976, p. 53.

²⁷⁴ « Les résumés que j'ai proposés au patient lecteur sont, comme tout résumé, traîtres : ils donnent pour acquis, entre autres choses, que l'on a résolu l'ambiguïté sur l'événement, élément qui ne peut se limiter au niveau sémantique [...]. » CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 60.

*descripción fantástica, fomenta a su vez una provocación lectural mediante el cual se manifiesta (se sintomatiza) lo fantástico*²⁷⁵ [...].

Soulignons dans cette définition l'emploi de trois verbes d'action que sont « hace corresponder », « surge », « fomenta », mettant ainsi l'accent sur trois acteurs principaux de l'effet, que sont le glissement textuel, la dérèstique dans son conflit avec la réalistique et la désécriture, trois éléments qui mènent à la manifestation, ou *épiphanie*, du fantastique.

Revenons sur un problème de traduction : au lieu de la « dérèalistique » choisie par Bernard Goorden, nous préférons la traduction de « desrealística » par « dérèstique », puisque Belevan fait ici référence à Freud et Bleuler. En toute rigueur, le terme de Freud a été traduit par « dérèstique », ce qui est détaché du réel, encore différent de *Unheimliche*, ce qui fait décoller de la réalité. La dérèstique se définit de la manière suivante :

Dérèstique, adj., psychol., rare. [En parlant de la pensée, dans la schizophrénie] « Qui s'écarte du réel, non adapté au réel ». Synon. dérèel (Porot 1960 ; cf. autiste, autistique). La peur de l'action entraîne (...) l'imagination dérèstique vers l'obsession d'un absolu sans contenu et sans effets (Mounier, Traité caract., 1946, p. 717). Le droit de traiter causalement le rêve et les symptômes névrotiques est lié à leur défaut d'objet, à leur caractère « dérèstique » [selon une expression de Bleuler] (Ricœur, Philos. volonté, 1949, p. 371)

Bernard Méricot complète cette approche :

*On peut entendre aussi « les faits dérèels » – non pas au sens du caractère ce [sic.] ce qui est détaché du réel, le dérèstique (dereistisch) que relevait Bleuler – mais à celui d'unheimliche, de ce qui fait décoller de la réalité. Ainsi le rapport que le réel entretient avec l'inquiétante étrangeté se trouve marqué par l'insistance, tout au long de Démasquer le réel, de termes appartenant au registre de l'« inquiétant » et de l'« étrange*²⁷⁶ ».

Nous retrouvons là le problème du réel, mais ce n'est pas ce qui nous intéresse ici. En suivant la définition du *Grand Robert*, qui attribue l'origine du terme à Bleuler, nous lisons que la dérèstique « se dit du mode de pensée dominé par l'imagination, la fantaisie, fréquent chez les schizophrènes (Mode de pensée dit dérèisme) ».

Les deux nouvelles de notre corpus qui semblent le mieux illustrer cette dérèstique sont « Sin retorno » et « Lápices », toutes deux étudiées en détail un peu plus loin, puisque

²⁷⁵ « Le processus se présente donc, succinctement, comme suit : le « glissement textuel » fait correspondre une "réalistique" (écriture réaliste) particulière avec une "dérèalistique" (ou description dérèaliste). Ce glissement textuel suscite ce que nous avons appelé "conflit dialectique" dont surgit, grâce au déplacement que nous avons détaillé, un "ordre nouveau" (comme texte-concept). Cet ordre nouveau ou "désécriture fantastique" fomenté, à son tour, une "provocation lectrurale", grâce à laquelle se manifeste (se symptomatise) le fantastique [...]. » (Goorden, p. 78) BELEVAN, Harry. Antología del cuento fantástico peruano. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. XLIII.

²⁷⁶ MERIGOT, Bernard. L'Inquiétante Étrangeté. Note sur l'Unheimliche. *Littérature* [en ligne], 1972, n° 8. p. 100-106. [Consulté le 05/03/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_8_4_1060.

nous suivons la pensée des protagonistes en focalisation interne tout au long de la nouvelle, avant de prendre conscience que le rapport au réel est faussé, et que la folie du personnage nous est montrée de l'intérieur : l'apparition soit progressive – dans « Lápices », le lecteur se détache peu à peu du point de vue du personnage, et cesse ainsi de s'identifier à lui –, soit brutale – dans « Sin retorno », l'héroïne croit vivre un cauchemar, mais les frontières entre les deux ne sont pas claires et seules les dernière lignes du texte créent un renversement –, des circonstances extérieures permettent de comprendre la perspective choisie.

b) Le glissement textuel

Observons le micro-récit de Carlos Calderón Fajardo intitulé « La estatua del 201 ». L'effet fantastique se concentre sur le dernier paragraphe, mais il est préparé en amont.

*Al día siguiente, la efigie, mejor dicho la escultura, salió del hotel, y en la acera respiró feliz al verse caminando muy oronda por la calle transformada en un ser humano. El afamado escritor quedó atrapado para toda la eternidad en la ominosa habitación 201 del inicuo hotel*²⁷⁷ [...].

Pour ne pas avoir voulu croire au fantastique, le protagoniste reste enfermé dans la chambre, transformé en statue, à cause de sa vanité. L'auteur joue sur le double sens du mot « efigie », qui peut renvoyer à la statue aussi bien qu'à l'auteur, un soupçon prétentieux, tel qu'il est décrit quelques lignes plus haut : « Muy racional, el siempre seguro de sus convicciones realistas, el laureado escritor, que nunca creyó en tonterías fantásticas, después de unos segundos de inexplicable tensión prendió la luz²⁷⁸ [...]. » Ici, « efigie » fonctionne comme ce que Belevan appelle un « mot spéculatif », qui joue sur la polysémie, ou du moins sens propre et sens figuré du mot²⁷⁹. La première lecture laisse penser qu'il s'agit de l'auteur, et la rectification qui suit invite à relire le mot avec son sens propre. C'est là un exemple de glissement textuel qui conduit au conflit entre la réaliste (c'est le protagoniste qui sort de l'hôtel) et la dérèstique (c'est la statue qui sort). Et c'est à partir de ce mot que se révèle le fantastique, ce qui permet la création de l'effet fantastique.

²⁷⁷ « Le lendemain, l'effigie, ou plutôt la sculpture, sortit de l'hôtel, et une fois sur le trottoir, elle respira, heureuse de se voir marcher, triomphante, dans la rue, transformée en être humain. Le célèbre écrivain resta enfermé pour l'éternité dans l'abominable chambre 201 de l'hôtel ignoble [...]. » Carlos Calderón Fajardo, « La estatua del 201 » in DONAYRE, José et ROAS, David (Ed.). 201. Lima : Altazor, 2013. Colección Átomo, 1, p. 34.

²⁷⁸ « Très rationnel, lui qui avait toujours été assuré de ses convictions réalistes, l'écrivain reconnu qui n'avait jamais cru aux bêtises fantastiques, après quelques secondes d'une inexplicable tension, alluma la lumière [...]. » *Ibidem*, p. 34.

²⁷⁹ Cette réflexion sur la réalisation au sens propre d'une expression figurée est déjà présente dans le travail de Tzvetan Todorov : « Cet exemple nous introduit déjà à une seconde relation des figures rhétoriques avec le fantastique : lequel réalise alors le sens *propre* d'une expression *figurée*. » TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 83-84.

C'est donc dans cette perspective que nous développons cette partie de notre travail, en comprenant mieux ce à quoi renvoie l'idée d'une essence fantastique et en suivant la critique de Belevan faite à Todorov :

*[E]n vez de continuar por esa rica veta que le sugiere el descubrimiento de la incertidumbre o vacilación como posible mecanismo para hallar la esencia de lo fantástico, Todorov prefiere [...] dedicarse a encontrar los efectos, las causas, las modalidades, las formas y los temas de lo fantástico, en una palabra, suya y subrayada por él mismo, la representatividad de lo fantástico, y no lo fantástico propiamente dicho*²⁸⁰ [...].

Le glissement textuel que nous avons illustré se définit de la manière suivante :

*Estas ambigüedades [las palabras especulativas], verdaderos atentados contra todo modelo preceptivo que pretenda darse de una palabra, se denominan « deslices textuales ». Estos son precisamente el indicio de una « otra lengua » por así decirlo, que no es ya la lengua del entendimiento, de las distinciones, de los sentidos unívocos y, por ende, de la lógica gramatical ; esta « otra lengua » encuentra en la « palabra especulativa » fantástico su discurso preciso*²⁸¹.

Le glissement textuel, si l'on en croit ce qu'avance Harry Belevan, relèverait donc de plusieurs aspects : du choix de certains types de mots qui peuvent renvoyer à plusieurs réalités, de la polysémie même de ces mots qui crée l'ambiguïté et qui conduit parfois à envisager un mot dans un sens inhabituel ou peu courant, et enfin de la suggestion, mais nous y reviendrons en troisième partie, que cette « autre langue », étrangère à la logique grammaticale, est le langage poétique. Ces éléments définitoires permettraient donc de préciser en quoi consiste l'effet fantastique, sans pour autant se contenter d'en observer les manifestations. Nous retrouvons aussi dans cette perspective le glissement :

*[E]se desliz textual que suscita lo fantástico lleva al lector del mismo, de un nivel original del término – la palabra misma – o nivel "conocido", a un nivel "desconocido" – "palabra especulativa" – a través de una minuciosa descripción que mantiene al lector en lo concreto, en lo "real", dándole primeramente un sentimiento de seguridad para luego, con uno o varios elementos descriptivos introducidos repentinamente, hacer bascular dicha seguridad*²⁸² [...].

²⁸⁰ « [A]u lieu de poursuivre dans cette riche veine que lui suggère la découverte le l'incertitude ou l'hésitation en tant que mécanisme possible pour trouver l'essence du fantastique, Todorov [...] préfère se consacrer à la recherche des « effets, causes, modalités, formes et thèmes » du fantastique, en un mot – de lui et souligné par lui – à la recherche de la « représentativité » du fantastique, et non à la recherche du fantastique proprement dit [...]. » (Goorden, p. 27) BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona : Anagrama, 1976, p. 45.

²⁸¹ « Ces ambiguïtés [les mots spéculatifs], véritables attentats contre tout modèle préceptif que l'on prétendra donner de n'importe quel mot, sont dénommés "glissements textuels". Ces derniers sont précisément l'indice d'une "autre langue" pour ainsi dire, qui n'est plus la langue de l'entendement, des distinctions, des sens univoques et, par conséquent, de la logique grammaticale ; cette "autre langue" trouve dans le "mot spéculatif" "fantastique" son discours précis. » (Goorden, p. 17) BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. XXIII.

²⁸² « [C]e glissement textuel que suscite le fantastique conduit son lecteur, d'un niveau originel du terme – le mot même – ou le niveau "connu", à un niveau "inconnu" – "mot spéculatif" – à travers une minutieuse

Cette définition rejoint l'idée de menace ou de destabilisation du réel de David Roas, et nous retrouvons dans le verbe « basculer » cet équilibre instable, mais cette fois du point de vue des mots. Néanmoins, nous ne sommes pas forcément d'accord avec l'idée que c'est une *description* qui fait basculer : ce peut être par exemple un élément du discours, comme dans « El pasajero de al lado », ou des mots spéculatifs qui ne constituent pas, pour l'économie du récit, une description, mais parfois juste un élément narratif de la trame.

c) La désécriture fantastique

Le texte représentatif de la désécriture fantastique, troisième point d'appui pour la création de l'effet fantastique dans la théorie de Harry Belevan, serait la nouvelle « Los ojos de Lina » de Clemente Palma. En effet, si nous parcourons les diverses introductions de l'anthologie qui mentionnent la désécriture, nous pouvons lire :

« Los ojos de Lina » es un relato rico en sugerencias inverosímiles que van construyendo, con gran naturalidad, un perfecto sentimiento fantástico, y ello a pesar del desafortunado colofón « realista » (que debiera tal vez omitirse en una lectura cabalmente « fantástica » del cuento), con el que Palma busca inexplicablemente aguijar, « desinflándola » por así decirlo, una narración que alcanza la perfecta síntesis de lo que hemos convenido en llamar una descripción fantástica²⁸³ [...].

Si nous regardons le texte de plus près, « Los ojos de Lina », comme nous l'avons vu dans la première partie de notre travail, met en avant, comme de nombreux textes fantastiques de son époque, l'horreur, l'effroi, ici à travers un sacrifice amoureux consistant à s'arracher les yeux. La fin de la nouvelle, à laquelle Belevan fait allusion, remet en question l'ensemble du récit et l'influence de l'alcool sur le degré de crédibilité que l'on peut accorder à l'anecdote relatée par Jym : c'est le choix entre explication rationnelle et irrationnelle de Todorov. Mais, et c'est là que nous pensons dépasser la théorie traditionnelle du fantastique, ce qui nous intéresse dans cette partie de notre travail pour mieux comprendre les propos de Belevan, ce sont les éléments descriptifs inadmissibles qui se glissent dans le texte : tous ceux qui renvoient à la description des yeux, dès le début de la nouvelle, et notamment leur apparence diabolique, des yeux presque indépendants de leur propriétaire, qui sont les

description qui maintient le lecteur dans le concret, le "réel", lui donnant d'abord un sentiment de sécurité pour ensuite, à l'aide d'un ou plusieurs éléments descriptifs soudain introduits, faire basculer cette sécurité [...]. » (Goorden, p. 19) *Ibidem*, p. XXIV.

²⁸³ « "Les yeux de Lina" est un récit riche en suggestions invraisemblables qui construisent peu à peu, tout naturellement, un parfait sentiment fantastique, et ce malgré la fin "réaliste" (qui devrait sans doute être laissée de côté dans une lecture purement "fantastique" de la nouvelle), avec laquelle Palma cherche inexplicablement à percer, en la "dégonflant" pour ainsi dire, une narration qui atteint la parfaite synthèse de ce que nous avons convenu d'appeler une désécriture fantastique [...]. » BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. 4.

personnages éponymes de la nouvelle, bien moins passifs que dans le rôle qu'on leur attribue dans une logique causale dénuée de tout fantastique. Le don de Lina démontre la fausseté de l'adage qui veut que les yeux soient le reflet de l'âme : c'est une âme généreuse au regard terrifiant. Dans ce texte, la trame de l'action est relativement statique : toute l'attention est concentrée sur une longue pause descriptive des yeux du personnage et de la lecture qu'en fait Jym.

Dans notre corpus plus récent, les deux nouvelles de Sandro Bossio, tant « Retornos » que « El juego de equivalencias », contribuent à créer, par la description de l'inadmissible qui s'instaure peu à peu, la désécriture qui échappe à la conception rationnelle par un processus d'insinuation d'éléments inacceptables dans le cadre descriptif qui, d'ordinaire, permet de créer un effet de réel.

d) Discussion et prolongements

Il est surprenant, quand nous regardons les théories récentes du fantastique, que ce soit celle de Roas, Campa, Ceserani ou Víctor Bravo, de constater que le travail de Harry Belevan est parfois mentionné en bibliographie, mais jamais analysé en détail, ni interrogé. Outre les questions d'accès aux textes, liés à des problèmes éditoriaux et de diffusion, nous formulerons deux hypothèses principales à la lecture de la théorie de Belevan qui peuvent peut-être expliquer cette mise à l'écart : l'absence de corpus d'analyse et le manque de références à d'autres écritures proches du fantastique.

Peut-on mener une réflexion hors de l'analyse d'un corpus ? Être à la recherche de tout ce qui est propre et exclusif au fantastique ne dispense pas d'une illustration des éléments de méthode avancés dans la théorie. Belevan n'analyse aucune nouvelle fantastique de manière développée, il ne fait aucune application de ses conclusions à des textes de nature, d'essence, fantastique. Tout au plus donne-t-il quelques éléments dans les introductions aux nouvelles de l'anthologie qu'il réalise. Notre hypothèse, pour résoudre ce paradoxe, est que Belevan est aussi un auteur, et que c'est dans ses œuvres que se trouve la mise en application la plus complète de la théorie, dans un jeu qui mêle à la fois réalité et fiction, mais plus encore : théorie littéraire et fiction.

Cependant, n'y a-t-il pas une illusion dans le fait de se concentrer sur des théories européennes, et peut-être un paradoxe dans la recherche d'une tradition péruvienne défendue dans l'anthologie mais qui ne s'appuie sur aucun texte théorique du continent ? C'est finalement une théorie très européanisante, cartésienne, que nous propose Harry Belevan, qui s'appuie sur des philosophes et auteurs d'Europe sans s'attacher à une spécificité latino-

américaine. Nous répondrons que cette particularité est sans doute liée au parcours personnel de l'auteur, et au fait que l'expression fantastique, à l'époque de la publication de la théorie, est en construction sur le continent latino-américain. De plus, ayant vécu en Belgique, Harry Belevan est familier des « fantastiqueurs » belges²⁸⁴, ce qui a permis d'ailleurs la traduction de son texte en français.

En outre, il est surprenant que Belevan établisse des liens ou, du moins, prenne comme point de repère le gothique ou le merveilleux dans son travail, mais n'évoque à aucun moment le réalisme magique ou le réel merveilleux, écritures pourtant cultivées sur le continent latinoaméricain et en langue espagnole, alors même qu'il propose justement une réflexion philosophique sur la conception du réalisme. Est-ce à dire que ce ne sont là que des manifestations, des symptômes, des illustrations et non des éléments constitutifs de l'épistème fantastique ? Il est alors surprenant que Belevan mentionne tout de même des textes d'auteurs français ou de Lovecraft en ignorant d'autres théoriciens ou auteurs d'Amérique latine : par exemple, proposer Marcel Schneider dans sa revue de littérature ouvrirait la possibilité d'évoquer des textes de Julio Cortázar.

Néanmoins, cette théorie nous donne des éléments de réponse, et plus, des outils pour travailler nos textes. En effet, dans les termes « déréristique », « désécriture fantastique », « glissement textuel », il nous semble qu'il y a ici trois niveaux différents d'observation de l'effet fantastique dans un effet de zoom avant : le premier est à l'échelle du texte, le second à l'échelle de la syntaxe de la phrase et le troisième à l'échelle du mot. Ce sont là trois « passages textuels » qui vont guider notre travail. Nous ferons néanmoins une entorse à l'approche de Belevan en réinsérant les deux fondamentaux que sont le temps et l'espace, indispensables à notre sens, et encore plus depuis la narratologie de Gérard Genette, pour analyser la construction du texte.

B. La rhétorique du passage

Pour poursuivre la théorie de Belevan et développer notre idée d'un fantastique du texte, nous avons choisi de filer la métaphore de Jean Bellemin-Noël pour qui la fantastique opère une « rhétorique de l'indicible²⁸⁵ » et explorer ainsi l'écriture fantastique à partir des

²⁸⁴ Selon le néologisme de Marc Lits : LITS, Marc. Des fantastiqueurs belges ?. *Textyles* [en ligne], 1993, n° 10, p. 7-23. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : <https://textyles.revues.org/1892>.

²⁸⁵ « À regarder de près la technique employée par les auteurs fantastiques pour donner de la réalité à l'irréel, on pourrait même parler d'une *rhétorique de l'indicible*. Rien là qui surprenne : en tant qu'elle repose sur un écart par rapport à l'usage, la rhétorique apporte des moyens de dire à tout prix ce qui ne se laisse pas formuler dans une langue déjà convenue. Au niveau lexicologique, l'opération fantastique revient souvent à créer de

éléments principaux qui composent la rhétorique. Art de bien parler, art de s'exprimer clairement, la rhétorique est définie dans son premier sens par Roland Barthes comme :

[u]ne technique, c'est-à-dire un « art », au sens classique du mot : art de la persuasion, ensemble de règles, de recettes dont la mise en œuvre permet de convaincre l'auditeur du discours (et plus tard le lecteur de l'œuvre), même si ce dont il faut le persuader est « faux »²⁸⁶ [...].

Convaincre, persuader, délibérer sont des verbes d'action qui renvoient aux distinctions opérées par Quintilien pour organiser un discours, composé de diverses parties : *inventio, dispositio, elocutio, actio* et *memoria*. Les deux dernières relevant plutôt du discours présenté à l'oral, il ne nous semble pas judicieux d'en tenir compte, mais il s'agira à ce stade de notre travail d'explorer les recours des trois premiers éléments, en les liant à notre sujet, pour voir dans quelle mesure l'idée de passage fantastique relève d'un travail de composition et d'écriture. Il y aura donc une double tension : l'une concernant l'élaboration de l'idée de passage selon la rhétorique, et l'autre reposant sur l'illustration des passages dans l'écriture fantastique selon cette rhétorique.

1. Une inventio qui dépasse l'idée de transgression

Cette étape invite étymologiquement à faire l'inventaire du savoir, à déterminer ce que l'on sait du sujet, de la question. Si elle est primordiale pour construire notre définition du passage fantastique, elle ne peut être discernée dans les nouvelles qu'à travers le résultat final : c'est au lecteur, dans son travail d'interprétation, de retrouver ces idées originelles. Il s'agit donc ici de déterminer des cas de figure qui permettent de voir la richesse de l'idée de passage, c'est-à-dire finalement établir une liste de points de comparaison qui nous donneront ensuite des outils d'analyse pour les textes de notre corpus.

a) La réduction théorique « passage = transgression »

La transgression est un trait définitoire traditionnel du fantastique. « Davantage que le changement – qui en est la résultante et nous parle de son effet –, le passage contient l'idée de mue, de mutation, de métamorphose²⁸⁷ [...]. » Transgression comme passage ont comme point commun le principe d'un processus qui *altère*. Le problème reste de savoir ce qui est altéré, et de quelle manière.

« purs signifiants » [...]. » BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. 1971/05, n° 2, p. 112.

²⁸⁶ BARTHES, Roland. L'ancienne rhétorique, aide-mémoire. *Communications*, 1970, n° 16, p. 173.

²⁸⁷ SOUDIÈRE, Martin de la. Le paradigme du passage. *Communications*, 2010, n° 70, p. 9.

L'idée de transgression implique d'aller au-delà d'une limite, de sortir d'un cadre. Cela suppose un espace, réel ou métaphorique, déterminé, délimité, et par-dessus lequel on passe, ou que l'on traverse. Pour qu'il y ait une transgression, il faut donc un mouvement. Ce qu'il y a de l'autre côté de la limite – certains auteurs de merveilleux diraient du miroir – n'est pas toujours décrit dans l'expression fantastique, et les personnages ne se retrouvent d'ailleurs que rarement physiquement dans un espace de transgression ; alors que dans le merveilleux, il nous semble que c'est différent : soit les personnages évoluent déjà dans un univers dont nous admettons d'emblée que les règles sont différentes des nôtres, soit la transition vers cet univers est explicite et clairement perceptible. Pensons ainsi à la fameuse voie 9 ¾ de Harry Potter ou, si l'on souhaite se référer à des textes plus anciens, au terrier du lapin blanc d'Alice, qui sont deux espaces de l'entre-deux, deux lieux de passages qui mènent vers un univers de l'imaginaire admis comme tel dans le récit. Dans l'expression fantastique, cette transgression est plus diffuse et, surtout, rarement matérielle, sauf dans « El baúl » de Felipe Buendía.

Certes, la transgression est un élément fondateur de la réflexion théorique sur le fantastique. Un texte comme « Continuidad de los parques » de Julio Cortázar constitue un matériau riche à analyser sous l'angle de la transgression : transgression des niveaux de lecture cloisonnés par le principe de la métalepse, transgression et conjonction des espaces normalement indépendants les uns des autres... De même, dans notre corpus, le texte « Identificación » de Pablo Nicoli Segura, présente des aspects qui jouent sur les mêmes ressorts. Ce très court récit, micro-récit finalement, propose une réflexion sur la création littéraire dans laquelle le narrateur prend conscience de son statut d'être de papier.

Mais la transgression dans l'absolu ne crée pas nécessairement un effet de fantastique. En quoi l'idée de passage, certes plus vaste, mais aussi plus riche, est-elle un outil pertinent pour l'étude de textes fantastiques ?

D'abord, le passage donne la possibilité de retour en arrière sans hiérarchie entre les univers : il est des cas de textes dans notre corpus où la situation initiale, qui par certains aspects semble vraisemblable, est à la fin du texte remise en question pour aboutir à un nouveau cadre. C'est notamment le cas traditionnel des nouvelles dont on découvre qu'il ne s'agissait que d'un mauvais rêve.

Par ailleurs, dans la mesure où la transgression se définit par le non respect d'une obligation, d'une loi ou de règles, elle présuppose une forme de morale. Plus souple, il nous semble que le passage apporte plus, d'une part parce que la transgression, par ce présupposé, est centrée sur le sujet agissant, personnage ou narrateur, sans tenir compte du fait que la

remise en question des lois peut se faire selon d'autres modalités. D'autre part, il nous semble que l'idée de transgression est réductrice de la richesse du fonctionnement du fantastique. Nous en voulons pour exemple le cas de l'ambiguïté qui, en tant que passage d'un sens possible à un autre, confusion, dédoublement du référent, n'est pas une transgression, et pourtant, contribue à l'effet fantastique.

Nous interrogeons donc ainsi la réduction théorique consistant à dire que le passage n'est que l'un des avatars de la transgression : au contraire, il semblerait que la transgression soit une modalité possible de passage. D'ailleurs, nous pouvons nous poser la question d'une possible transgression, aujourd'hui, dans nos textes contemporains, qui continuent à interroger la notion de limite. Si les textes traditionnels, contre les positivistes notamment, remettaient en question la foi en l'idée de progrès, il semblerait que les textes du fantastique contemporain reviennent sur les questions de réalité, de vraisemblance, des questions centrées sur l'individu et de perception de l'univers qui l'entoure. Est-ce à dire qu'il n'y a plus de transgression ? Nous ne le pensons pas, mais elle s'est déplacée vers d'autres domaines.

b) Préférer la définition enrichie par d'autres disciplines

L'*inventio* suppose, avant tout discours sur un sujet, de rassembler la matière et les idées qui vont constituer le discours. Ainsi, pour penser les multiples approches permises par l'idée de passage, il nous semble intéressant d'en voir les manifestations dans d'autres disciplines, pour enrichir la réflexion dans une approche interdisciplinaire, en raison des choix dans le vocabulaire ou bien par les approches du réel que ces disciplines proposent. Il ne s'agit pas d'en faire un inventaire exhaustif, ce qui serait ambitieux et sans doute impossible, tant le passage est constitutif de l'existant, mais de retenir les références qui viennent enrichir notre approche.

Pensons d'abord aux mathématiques et plus particulièrement à leur approche de l'espace, c'est-à-dire la géométrie. L'idée de passage se retrouve à notre sens dans ce que représentent d'une part, les vecteurs, et d'autre part, les fractales, sur lesquelles nous reviendrons en raison de leur complexité qui nécessite une analyse plus élaborée.

Le vecteur, lui, est plus simple à concevoir ; inséré dans un système donné, un « repère » orthonormé ou orthogonal, il applique à chaque point d'une figure donnée un mouvement selon un sens, une longueur et une direction, ce qui aboutit au déplacement de l'ensemble de la figure dans le plan de départ. Le terme de vecteur, pour sa part, est passé dans la langue courante. Nous aurons l'occasion de voir dans quelle mesure certains éléments

du texte constituent des vecteurs qui orientent tantôt le récit, tantôt le personnage, tantôt le lecteur seul, vers l'effet fantastique.

Dans le domaine des sciences naturelles, l'idée de passage peut se retrouver dans les barbules, définies comme « [f]ilament[s] implanté[s] sur les barbes d'une plume ». En d'autres termes, les barbules sont les points de rencontre entre deux barbes, deux trames qui naissent du rachis de la plume. Ces points de rencontre sont ce qui permet la cohésion des éléments. Cette description nous apporte beaucoup pour l'idée de passage, dans le sens où se pose la question de la continuité et de la rupture entre deux trames. Dans nos textes, il arrive que la trame de la narration ne soit pas unique, qu'il y ait des dédoublements. Les barbules constituent alors des éléments de passage de l'une à l'autre des trames.

Dans le domaine de la chimie, l'idée de passage peut se retrouver à notre sens à travers le degré d'avancement d'une réaction chimique, tel que le définit Théophile de Donder, et plus encore à travers les tableaux d'avancement, dans les représentations de transformations chimiques. Selon la célèbre formule de Lavoisier *Rien ne se perd, rien ne se crée...*, la matière nouvelle n'est pas créée *ex-nihilo*, elle se transforme. Le but d'un tableau d'avancement est de connaître l'état de la matière à chaque instant de sa modification, d'un état initial à un état final, c'est-à-dire les proportions de chaque molécule, la quantité de matière d'une molécule à un moment de la transformation modélisée par une équation chimique. Il en résulte pour nous l'impression que par ce biais, la science tente de fixer un moment par définition transitoire, instable, quand justement, la quantité de matière évolue en permanence. Si l'objectif de cette analyse, en chimie, est d'améliorer le rendement, cette approche est intéressante quand nous la mettons en parallèle avec l'écriture d'expression fantastique : elle invite à envisager, tout au long du texte que nous lisons, à quel degré de vraisemblance, d'incrédulité ou de sentiment d'étrangeté nous nous trouvons en tant que lecteur. Il nous semble que plus le texte est long, plus il devient difficile de rester incrédule ; néanmoins, il semble exister des marqueurs, dans le texte, qui indiquent une évolution de l'atmosphère qui se dégage du texte. Plus que des points de contact, ce sont ici des zones de passages qui sont envisagées, influencées par les glissements sémantiques, et plus généralement par la désécriture.

En sciences humaines, nous retrouvons encore d'autres avatars de l'idée de passage. Dans le domaine des lettres, pensons à l'aspect fugitif et atemporel parce qu'impossible à dater de cet impossible « présent », ou à l'importance accordée aux points de vue et aux *changements* de point de vue dans ce que le texte narratif permet de récits de faits et d'introspections ; ce jeu de perspective, nous le retrouvons aussi au cinéma dans le travail de placement des caméras. En ce qui concerne la langue et son fonctionnement, nous avons à

l'esprit le rôle des prépositions au sein de la phrase, « par », « chez » (inexistante en langue anglaise et espagnole), « dans » qui supposent une localisation géographique et, dans certains cas, un mouvement.

Enfin – mais encore une fois, nous pourrions poursuivre la liste – la géographie urbaine, nous l'avons vu précédemment, reconnaît l'existence de passages, ces espaces qui relient deux rues ; et la ville elle-même, n'est-elle pas parcourue par des passants ?

Quelle fonction conférer alors, dans une telle variété des manifestations du passage, au « passage de l'expression fantastique » ? Nous pouvons au moins y lire trois fonctions principales, qui seraient : éclaircir un doute, le confirmer, ou accentuer le trouble et l'incompréhension. C'est là que se renforce notre idée selon laquelle la transgression est une notion insuffisante pour penser le fantastique.

c) Les paradigmes du passage

Pour penser et élaborer l'idée de passage, nous nous appuyons sur deux approches. Martin de la Soudière, ethnologue, conceptualise et problématise l'idée de passage en nous mettant en garde contre la tendance à, une fois un angle d'approche d'un thème choisi, ne voir notre objet que par le prisme de cet angle d'approche. Nous tenons à souligner que c'est une approche anthropologico-sociologique qu'il propose, et non littéraire à proprement parler. Toutefois, son analyse vient compléter la perspective littéraire de l'idée de passage.

Une première idée retient notre attention : « Le chercheur pourra donc mettre l'accent sur ce (ceux) qu'un passage relie, ou au contraire sépare²⁸⁸. » Dans une traduction littéraire de l'idée, cela revient à se demander finalement s'il y a dans nos textes deux espaces reliés par un passage, ou si le passage est développé au point de créer un troisième espace. De plus, cela conduit à chercher à savoir si ce passage crée une contradiction, une fracture, une opposition entre les univers ou, au contraire, si le passage s'opère par le texte comme un glissement.

Le travail du rythme a lui aussi toute son importance : « Les passages possèdent par ailleurs des modalités distinctes selon qu'ils s'avèrent spectaculaires ou socialement invisibles [...] ; brutaux, sans transition, ou au contraire lents, sans solution de continuité, s'effectuant en douceur, comme les fondus enchaînés au cinéma²⁸⁹ [...]. »

Quand nous pensons aux archétypes du passage, la première référence qui nous vient à l'esprit, car elle est présente dans un vaste « inconscient collectif » – expression problématique sur laquelle il conviendra en son temps de revenir – est celle de Charon, le

²⁸⁸ SOUDIÈRE, Martin de la. Le paradigme du passage. *Communications*, 2010, n° 70, p. 8.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 8.

passer qui mène les morts aux Enfers en leur faisant traverser le Styx. Cette image de Charon, nous la trouvons chez Clemente Palma²⁹⁰, dès l'incipit de « El último fauno », une nouvelle qui part d'une référence mythique, la disparition des faunes, et traverse les siècles pour finir sur la mention de Sarah Bernhardt, et la traversée de l'Atlantique. Cette image du Styx est d'ailleurs contenue dans d'autres textes fantastiques, par exemple chez Felisberto Hernández. Charon, incarné par divers personnages possibles, conduit ses passagers vers ce qui est inconnu à la condition humaine. Il fait passer d'un monde terrestre à un autre monde via un élément naturel, l'eau, sur un chemin vers l'immatérialité.

Michel Serres nous rappelle à son tour un autre mythe lié aux Enfers, celui d'Orphée, capable d'en revenir. Au cours de sa réflexion poétique, il commence par souligner l'importance des sens, des muses, de la sensibilité à la « mus-ique » comme fondement de la sensibilité. Cela rappelle à notre mémoire la nouvelle du Péruvien Carlos Herrera « La danza del forastero » déjà analysée, et plus encore, ses recueils de nouvelles *Morgana* ou *Las musas y los muertos*. Michel Serres, en abordant le passage sous l'angle du mythe d'Orphée, remet en question la logique de l'ordre vie/mort, à travers celui qui se retrouve dans l'espace de la mort pour en revenir. C'est, nous semble-t-il, un trait distinctif de l'idée de passage : dans les textes d'expression fantastique du XX^e siècle, il peut y avoir transgression vers l'impossible, et retour dans le quotidien ensuite. C'est notamment le cas dans la nouvelle « El mago » de Carlos Yushimito, un des textes les plus poétiques de notre corpus et dont la dernière phrase, « Al abrir los ojos, llovía. », nous rappelle immédiatement le début du texte : « Y lo peor de todo – pensó Evangelista – era que llovía²⁹¹. »

Enfin, Michel Serres concentre sa définition de la sensation dans l'image d'une boîte noire qui n'est pas sans rappeler pour nous le fonctionnement de l'effet fantastique :

Voici une boîte noire. À gauche ou en amont, le monde. À droite ou en aval d'elle, ce qui transite sur certains circuits et qu'on nomme information. L'énergie des choses y entre : ébranlements de l'air, coups et vibrations, chaleur, alcools ou éther-sels, photons... L'information en sort et le sens, déjà. Nous ne savons pas toujours où se situe la boîte, nous ignorons comment elle change les flux qui y passent, quelles Sirènes, Muses ou Bacchantes s'y agitent, elle demeure pour nous fermée. Cependant, nous pouvons dire à coup sûr qu'au-delà de ce seuil, d'ignorance à la fois et de perception, le monde, le groupe, la biochimie cellulaire échangent leurs énergies à l'échelle usuelle et qu'en deçà du même seuil l'information advient, signaux, figures, langues, sens. Avant la boîte, le dur ;

²⁹⁰ « [N]o pocos ocuparon un sitio en la barca de Carón, el viejo bogador de la Estigia » (« [I]ls ne furent pas peu nombreux à prendre place dans la barque de Charon, le vieux batelier du Styx »). « El último fauno » in PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 190.

²⁹¹ « Quand il ouvrit les yeux, il pleuvait. » (p. 908), « Et le pire – pensa Evangelista – c'était qu'il pleuvait » (p. 905). Carlos Yushimito, « El mago » in *La estirpe*....

*après la boîte, le doux. Nous ne connaissons pas la sensation : autant dire qu'elle occupe cette boîte noire*²⁹².

Tous ces éléments donnent du relief à l'approche du fantastique dans sa dimension de passage et permettent de développer une *inventio* riche de sens et d'interprétations. Est-elle faussée par notre subjectivité ? Sans doute, mais elle a au moins le mérite d'ouvrir les approches au plus d'univers possibles. Dans l'analyse des textes, nous aurons l'occasion de voir quels avatars du passage sont développés.

2. Une dispositio qui donne son importance au format du texte

À ce point de notre réflexion, il s'agit dans la *dispositio* de déterminer les éléments de construction du texte que nous devons retenir et qui mettent en valeur le fonctionnement du passage fantastique.

La *dispositio* suppose d'organiser sa pensée, en sachant attirer l'attention (*animos impellere*) en début de discours. Nous connaissons dans la langue courante les enjeux d'une *captatio benevolentiae* : c'est dire l'importance des incipit, mais aussi des desinit dans une création littéraire telle que la nouvelle. Entre ces deux extrêmes, on trouve l'exorde, la narration, la confirmation et la péroraison. Par ailleurs, la *dispositio* renvoie à l'art de transmettre le savoir, le contenu, annoncer les faits, les décrire, argumenter, envisager des contre-arguments : c'est le travail de construction du texte, qui peut relever de l'artifice, comme le suggère Irène Bessière :

*L'auteur du récit fantastique est proche du prestidigitateur, qui montre afin de mieux cacher, qui décrit afin de transcrire l'indicible. [...] Le récit fantastique obéit à un triple principe de composition : verbal, syntaxique et sémantique. Hypothèse fausse, le fantastique ne peut pas être représenté ; extérieur à toute causalité, il commande que l'organisation de la narration soit fondée sur les seules probabilités externes*²⁹³.

Mais certains textes dépassent la fascination magique liée à leur première lecture, la rhétorique sophistiquée qui emporte l'assentiment sans se préoccuper d'une recherche de sens ou d'une quelconque vérité, et proposent d'autres niveaux de lecture qui leur donnent un autre relief. L'agencement du texte permet de mettre en valeur ces passages.

a) L'énigme suggérée par le fantastique

La nouvelle « Intersecciones » de José Güich est construite comme une enquête que l'auteur invite à mener avec le narrateur. C'est là un recours classique de la nouvelle ou du

²⁹² SERRES, Michel. *Les cinq sens*. Paris : Grasset, 1985, p. 136.

²⁹³ BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974, p. 33.

roman policier. Ainsi, dès les premières lignes, la problématique du temps est posée : « En sus años mozos, allá por la década del treinta, él y su pandilla habían subido como venados por esa misma vía [...] Pero ahora su estado físico ya no era el mismo²⁹⁴ [...]. » Celle-ci nous donne la clé de la compréhension de la nouvelle, ce qui illustre l'idée de restitution chez Rosalba Campa :

*El cuento fantástico, en general, se constituye como un enigma. Como todos los otros tipos de cuento que tienen un enigma como factor desencadenante de la acción [...] su desenlace es de carácter regresivo*²⁹⁵ [...].

Nous retrouvons là une caractéristique du fantastique plésiomorphe, point commun à l'expression fantastique et au policier. La nouvelle est d'ailleurs développée à la manière des intrigues de Sherlock Holmes comme en témoigne la présence des deux personnages principaux, et son fil conducteur est l'un des vecteurs de l'expression fantastique dont nous aurons l'occasion de développer plus loin les avatars : la photographie.

Il y a dans cette nouvelle, à notre sens, deux moments de passages fantastiques dans le sens de désécriture. Le premier réside dans le suspense créé autour d'une étrange apparition, sur une photographie, de la ville dont l'image semble venir d'un autre temps. La nouvelle interroge la vraisemblance et la véracité que l'on peut accorder à l'image photographique. Du point de vue de la construction de l'intrigue et si l'on se place à l'échelle du texte, la protase, assez longue, repose sur la découverte d'une photographie qui surprend le protagoniste :

Pero algo no estaba en el lugar correcto [...] Su estupefacción llegó al punto máximo [...].

La octava muestra una extraña Plaza de Armas, con algunos objetos identificables, como la fuente y algunas de las casas, y con otros que no están ahí en la realidad, pero que sí aparecían en la fotografía [...].

Cette surprise est réitérée lorsqu'Ignacio partage sa surprise avec son ami, mais nous remarquons que dans le texte, le traditionnel sentiment de peur développé par David Roas est très vite désamorcé par l'humour : « Los pollerudos te habrían acusado de hechicero. Felizmente ya no hay Inquisición. »

Nous retrouvons la surprise mêlée de peur au moment de la découverte de la dixième photographie, elle aussi montrée au personnage secondaire, et le climax final de la disparition du personnage d'Ignacio marque le deuxième passage dans un desinit révélateur : « Aquella

²⁹⁴ « Au cours de ses jeunes années, là-bas dans les années trente, sa bande et lui avaient gravi comme des cerfs ce même chemin [...] Mais à présent, sa condition physique n'était plus la même [...]. » José Guich, « Intersecciones » in *La estirpe...*, p. 753.

²⁹⁵ « La nouvelle fantastique, en général, est constituée comme une énigme. Comme tous les autres types de nouvelles qui ont une énigme comme facteur qui permet l'enchaînement des actions [...] son dénouement est de nature régressive [...]. » CAMPA, Rosalba. *Fantástico y sintaxis narrativa. Río de la Plata*, Paris : CELCIRP, 1985, n° 1, p. 103.

lente le permitió distinguir a su amigo Ignacio, absorto entre las torres que hoy solo eran un mero dibujo sobre folios, convertido en un testigo mudo de esas intersecciones²⁹⁶. »

La fin de la nouvelle boucle le récit dans une métalepse visuelle qui enferme Ignacio dans un autre temps. Il nous semble alors pertinent de constater avec Rosalba Campra que :

*Al llegar al punto final [el lector] debe actuar un reordenamiento, una reubicaci n de las teselas del mosaico de modo que formen un dibujo coherente : con mucha mayor fuerza que en otros géneros, ese reordenamiento funciona como una revelación*²⁹⁷ [...].

Cette image est d'autant plus intéressante qu'en technique photographique argentique, l'un des bains par lesquels passe la feuille de papier exposée à la lumière s'appelle, en espagnol comme en français, le « révélateur ».

Entre ces étapes-clé du récit que nous avons repérées, se trouvent insérées des phrases qui maintiennent la tension, des fausses pistes, recours classique pour maintenir le suspense dans une nouvelle un peu plus longue que la plupart de celles de notre corpus.

La photographie constitue dans le texte un vecteur du fantastique par son processus même, par sa capacité à figer le mouvement, la fuite du temps, et enfin par sa vocation à l'objectivité : « Parece que las anomalías solo son captadas por una c mara²⁹⁸ [...]. » Preuve tangible de l'impossible, la photographie est l'élément qui insiste sur la contradiction entre ce qui ne peut être, et que l'on voit pourtant. Nous pouvons sans doute y voir une suggestion en filigrane de la manipulation des photos, des retouches et de la remise en question de cette image censée refléter le réel. En outre, une référence à l'univers de la photographie, dans la nouvelle, nous semble contenir, dans son apparence même, la traduction de l'idée de mouvement : quand les personnages évoquent « ese franc s, que tiene su estudio en Lima²⁹⁹ », il s'agit là du studio d'Eugène Courret, un immeuble à la façade de style exotique du jir n de la Unión   Lima, un lieu aux allures atypiques qui évoque les mêmes impressions étranges que les monuments modernistes d'un Gaud    Barcelone, mais qui surprend par son caractère

²⁹⁶ « Mais quelque chose n'était pas à sa place correcte [...] Sa stupéfaction atteint son apogée » (p. 760-761), « La huitième montre une étrange Place d'Armes, avec quelques objets identifiables, comme la fontaine ou quelques-unes des maisons, aux côtés d'autres qui ne sont pas là en réalité, mais qui apparaissaient néanmoins sur la photographie » (p. 763), « Les curetons t'auraient accusé de sorcellerie. Heureusement, il n'y a plus d'Inquisition. » (p. 763), « Cette lentille lui permet de distinguer son ami Ignacio, l'air absent entre les tours qui aujourd'hui n'étaient qu'un simple dessin sur des feuilles, devenu témoin muet de ces intersections. » (p. 770). José Gu ch, « Intersecciones » in *La estirpe*...

²⁹⁷ « En arrivant au point final [le lecteur] doit effectuer une remise en ordre, un réagencement des tessons de la mosaïque pour former un dessin cohérent : avec davantage de force que dans les autres genres, ce réagencement fonctionne comme une révélation [...]. » (C'est nous qui soulignons.) CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 171.

²⁹⁸ « On dirait que les anomalies ne sont captées que par l'appareil [...]. » José Gu ch, « Intersecciones » in *La estirpe*..., p. 767.

²⁹⁹ « [C]e Français, qui a son studio à Lima ». *Ibidem*, p. 762.

insolite. Dans le domaine de l'architecture, c'est peut-être la mise en cause de la linéarité de l'architecture, l'emploi de courbes dans ce qui est censé être une charpente, une ossature rigide et linéaire, statique, qui instaure un mouvement, le végétal dans le minéral, la souplesse dans un ensemble rigide qui suggère à notre sens l'idée de mouvement puis de passage fantastique.

Enfin, et pour clore cette réflexion à propos de la révélation de la photo, du processus qui fait que l'on voit apparaître l'image, nous en soulignerons l'emploi chez Harry Belevan dans son micro-récit du recueil *Cuentos de bolsillo* intitulé « Foto velada », dont l'incipit est le suivant :

*Encerrado en su cuarto oscuro apenas iluminado por la tenue incandescencia bermeja de la lámpara de revelado, vio como tantas veces aparecer gradualmente la imagen de la foto que desarrollaba. ¡Era él mismo, allí tendido en el suelo de la habitación contigua a su laboratorio, un puñal clavado en la espalda*³⁰⁰!

Ici, l'effet fantastique repose sur une suggestion anachronique et une description en désécriture, une description inexorable de l'impossible.

b) L'importance de la fin des nouvelles pour saisir l'effet fantastique

In cauda venenum... Souvent, que le glissement vers le fantastique ait eu lieu au milieu ou à la fin du texte, nous trouvons dans les dernières lignes comme un clin d'œil de l'auteur. Prenons le cas de trois nouvelles de notre corpus. Toutes créent un horizon d'attente chez le lecteur mais ne produisent pas le même effet à la fin de la lecture.

C'est d'abord, dans la nouvelle « El mensaje », de Pilar Dughi, une fin brusque et radicale : le récit, très court, de trois pages, met en scène un personnage qui rend visite à une vieille connaissance dont il pense, à l'écouter, qu'elle est devenue folle. La dernière phrase, qui mentionne l'arrivée de Pablo, censé être mort, provoque un renversement typique des *twist endings* déjà évoqués.

Mais ce peut aussi être une fin qui corrobore l'ensemble du texte. C'est le cas dans « La botella de chicha » de Julio Ramón Ribeyro, car le passage fantastique a lieu au milieu de la nouvelle, lorsque le protagoniste s'aperçoit de l'inversion des saveurs des contenus de deux bouteilles : « Cuando ingresé a la sala quedé horrorizado. Sobre la mesa central estaba la

³⁰⁰ « Enfermé dans la chambre noire à peine éclairée par l'infime incandescence vermeille de la lampe rouge il vit, comme tant d'autres fois, apparaître graduellement l'image de la photo qu'il développait. C'était lui ! Étendu, là, sur le sol de la pièce contiguë à son laboratoire, un poignard planté dans le dos ! ». « Foto velada » in BELEVAN, Harry. *Cuentos de bolsillo*. Lima : Editorial Universitaria, 2007, p. 40.

botella de chicha aún sin descorchar³⁰¹ [...]. » Le sentiment de peur est associé à la « stupeur » de la réalisation de l'impossible, un impossible au carré, si l'on peut dire, car au-delà de la coïncidence, les saveurs des contenus, celui de la bouteille et celui de la bouteille remplie avec la chicha d'origine, et non de vinaigre, ont été inversées. Nous reviendrons plus en détail sur la nouvelle.

Entre ces deux avatars, il existe aussi le cas de fins qui conduisent à la relecture de l'ensemble du texte. C'est le cas – et le jeu ? – dans de nombreux récits courts, la plupart de ceux de Harry Belevan dans *Cuentos de bolsillo*. Pensons également au micro-récit de Fernando Iwasaki à propos de la chaise électrique, déjà évoqué plus haut. De même, « No sueñes con palomas porque me asustas » d'Eduardo González Viaña nous montre que malgré la tentative d'explication contenue dans « Tal vez lo que estoy viendo es el humo de un cigarrillo. He fumado tanto », qui contribue à la dérèglement de Belevan, le véritable basculement a lieu à la fin de la nouvelle. Et le personnage de Lucía, que l'on croyait compagne d'Edmundo, devient lui-même personnage du rêve d'Edmundo : « [S]e convenció con amargura de su propia inexistencia³⁰² [...]. » La construction de la nouvelle est originale, elle repose sur le principe de la séduction du lecteur, suivie d'un renversement qui remet en question les conditions de l'énonciation et qui, de plus, opère une mise en abyme de la création : celui que nous croyions protagoniste de notre texte est médiatisé par la présence d'un autre personnage, l'auteur qui rêve.

Nous suivrons ainsi aisément l'idée de Rosalba Campa :

Lo que distingue vistosamente el desenlace regresivo del relato fantástico del de los otros tipos de relatos con enigma, es su carácter a menudo incompleto o incierto : [...] el final puede quedar trunco, o bien, revelándose como un pseudo final [sic.], restablecer la incertidumbre, o bien hacer coexistir finales contradictorios³⁰³ [...].

Ainsi, nous retrouvons dans cette idée la proposition que nous faisons à la fin de notre première partie : là où le policier résout l'énigme suggérée par le texte³⁰⁴, l'expression

³⁰¹ « Lorsque j'entrai dans la pièce, je fus horrifié. Sur la table centrale, il y avait la bouteille de chicha [alcool de maïs] encore fermée [...]. » « La botella de chicha » in RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos completos (1952-1994)*. Madrid : Alfaguara, 1998, p. 107.

³⁰² « Ce que je vois n'est peut-être que de la fumée de cigarette. J'ai tellement fumé » (p. 659), « elle fut convaincue avec amertume de sa propre inexistence » (p. 660). Eduardo González Viaña, « No sueñes con palomas porque me asustas » in *La estirpe...*

³⁰³ « Ce qui distingue de manière spectaculaire le dénouement régressif du récit fantastique de celui des autres types de récits comportant une énigme, c'est son caractère souvent incomplet ou incertain : [...] la fin peut être tronquée, ou en se révélant comme une pseudo-fin, rétablir l'incertitude ou bien faire coexister des fins contradictoires [...]. » CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 116.

³⁰⁴ Nous parlons, du moins, du policier traditionnel. C'est loin d'être la règle dans le polar d'Amérique latine.

fantastique conduit à d'autres manières de clore la nouvelle. Notre attention est attirée, dans la remarque de Rosalba Campra, par l'idée de faire coexister des fins contradictoires : nous pouvons en effet nous poser la question de ce que l'auteur entend par « contradictoire ». Peut-être cela rejoint-il le principe de l'hésitation todorovienne entre l'explication rationnelle et irrationnelle, ou bien peut-être est-ce la mise en avant de la réception du lecteur qui vient compléter par son interprétation non seulement les impressions suggérées, mais aussi le sens du texte, dans une sorte de *work in progress* du texte en train de se construire.

c) L'idée de sphère que représente un texte fantastique

La *dispositio* du texte joue enfin sur l'impression générale laissée par la nouvelle. Si nous regardons de plus près la construction de « Ridder y el pisapapeles » de Julio Ramón Ribeyro, nous constatons que sont disséminés des éléments qui mènent au dénouement. En effet, certains indices laissent présager une confusion des espaces. Le narrateur protagoniste originaire d'Amérique du Sud est en Belgique et s'apprête à rendre visite à un écrivain, Ridder. Il décrit le paysage qu'il parcourt : « No lejos distinguí un pedazo de mar plomizo y agitado que me pareció, en ese momento, una interpolación del paisaje de mi país [...]. » La rencontre avec l'auteur, qui s'avère décevante, crée une amorce de mise en abyme : « narró una historia, pero enredada, incomprensible, pues transcurría tan pronto en Castilla la Vieja como en las planicies de Flandes [...] En fin, una historia completamente idiota. » Mais c'est la fin de la nouvelle qui crée un réseau de sens entre ces phrases : « – Es curioso – dije mostrándole el pisapapeles –. ¿De dónde lo ha sacado usted ? [...] – Usted lo arrojó. »

Ainsi, ce desinit surprenant redessine le personnage de Ridder, plutôt antipathique jusqu'alors, et crée un triangle de sens entre les personnages et le presse-papier. Si nous prolongeons un peu notre interprétation, nous notons que la description de l'objet suggère, elle aussi, une forme de mystère : « descubrí sus minúsculos globos de aire capturados en el cristal³⁰⁵ [...]. » Ces bulles d'air, puisqu'elles sont emprisonnées dans un objet qui réalise un voyage impossible, n'appartiennent à aucun univers, à aucune atmosphère, à aucun espace ; nous les interprétons également comme les « blancs » du texte dans lesquels le lecteur

³⁰⁵ « Pas très loin je distinguai un morceau de mer plombée et agitée qui me sembla être, à ce moment, une interpolation du paysage de mon pays. » (p. 278), « il raconta une histoire, mais confuse, incompréhensible, car elle se passait en même temps en Vieille Castille et dans les plaines des Flandres [...] Bref, une histoire complètement idiote » (p. 280), « – C'est curieux – lui dis-je en lui montrant le presse-papier –. Comment l'avez-vous eu ? [...] – C'est vous qui l'avez lancé. » (p. 281), « j'ai découvert ses minuscules bulles d'air capturées dans le verre » (p. 280). « Ridder y el pisapapeles » in RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos completos (1952-1994)*. Madrid : Alfaguara, 1998.

introduit sa propre interprétation. Cet objet du presse-papier et son rôle dans le texte évoquent aussi pour nous la réflexion de Julio Cortázar sur la structure de la nouvelle :

Alguna vez he comparado el cuento con la noción de la esfera, la forma geométrica más perfecta en el sentido de que está totalmente cerrada en sí misma y cada uno de los infinitos puntos de su superficie son equidistantes del invisible punto central. Esa maravilla de perfección que es la esfera como figura geométrica es una imagen que me viene también cuando pienso en un cuento que me parece perfectamente logrado. Una novela no me dará jamás la idea de una esfera ; me puede dar la idea de un poliedro, de una enorme estructura. En cambio el cuento tiende por autodefinición a la esfericidad, a cerrarse, y es aquí donde podemos hacer una doble comparación pensando también en el cine y en la fotografía : el cine sería la novela y la fotografía, el cuento³⁰⁶.

Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur l'analogie opérée par Cortázar entre les quatre éléments cinéma / roman / photographie / nouvelle. Dans la nouvelle de Ribeyro, les dernières lignes contribuent à l'effet de sphère final, et le presse-papier devient alors l'objet impossible, l'objet qui catalyse le passage, et qui se trouve finalement au centre du récit.

Ainsi, l'organisation des éléments qui composent la nouvelle, de même que les choix d'insistance sur certains aspects, notamment les desinit, contribuent à réaliser une *dispositio* de l'écriture fantastique dans la création de passages.

3. Une *elocutio* qui suppose une grammaire du fantastique

Placere, docere, movere : tels sont les trois verbes qui permettent d'apprécier les qualités de l'*elocutio*. Constituée de tropes et de figures, elle relève de l'art de s'exprimer. Dans le cas du fantastique, nous pensons que *movere* renvoie à ce que Louis Vax appelle la « séduction de l'étrange ». Pour aller plus loin, il nous semble que, sans que cela ne constitue des recours thématiques ou ne suggère le besoin irrépressible de systématiser puis généraliser nos remarques, ce qui irait à l'encontre de notre lecture du fantastique, les textes que nous avons étudiés témoignent de recours dans l'écriture qui créent l'effet fantastique. Nous en verrons trois manifestations principales.

³⁰⁶ « J'ai un jour comparé la nouvelle avec la notion de sphère, la forme géométrique la plus parfaite en ce sens qu'elle est totalement fermée sur elle-même et que chacun de l'infinité de points de sa superficie est équidistant du point central. Cette merveille de perfection qu'est la sphère, comme figure géométrique, est une image qui me vient aussi à l'esprit quand je pense à une nouvelle qui me semble parfaitement réussie. Un roman ne me donnera jamais l'impression d'une sphère ; il peut me donner l'impression d'un polyèdre, d'une énorme structure. En revanche, la nouvelle tend, par sa propre définition à la sphéricité, à se fermer sur elle-même, et c'est là que nous pouvons faire une double comparaison en pensant aussi au cinéma et à la photographie : le cinéma serait le roman et la photographie, la nouvelle. » CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Madrid : Santillana Ediciones Generales, 2013, p. 30.

a) Voix : de la voix active à la voix passive

L'un des exemples de création de l'effet fantastique est la fragmentation de l'individu, expression oxymorique s'il en est en ce sens que l'individu, justement, se caractérise dans l'étymologie du mot par l'impossibilité à être divisé. Quels recours de la langue permettent de créer cette fragmentation ? Reprenons la nouvelle « La casa » de José B. Adolph évoquée plus haut. Le protagoniste y est peu à peu absorbé par une maison devant laquelle il passe tous les jours pour se rendre sur son lieu de travail. Dans la mesure où le personnage envisage qu'il est en train de rêver, il est intéressant de rappeler, avant de détailler l'approche plus développée de Gaston Bachelard, la symbolique de la maison dans le rêve, cet espace qui représente l'être lui-même, sa santé mentale et physique :

*Dans les rêves, la maison correspond souvent à la psyché, parfois représentée sur différents niveaux symbolisant une forme de continuum temporel. [...] La maison est la destination des odyssées épiques, des quêtes spirituelles et des transformations psychiques*³⁰⁷ [...].

L'entrée dans la maison annonce la présence de l'altérité, invisible, mais perceptible, à travers des expressions telles que « [u]na especie de viento tibio le alisó los cabellos », « la misma presión se introdujo por las mangas ». Mais, plus encore, l'emploi de la voix passive sans complément d'agent crée l'indétermination et une première déconstruction du personnage : « Fue un corto y extraño ballet : *iba siendo desnudado* hasta de los zapatos [...] ». Certes, l'image féérique créée par le texte est rendue invraisemblable par l'explication du type « c'est un rêve ». Mais à peine plus loin, un deuxième tour d'écrou verrouille la passivité du personnage, à travers « descubrió que *estaba siendo arrastrado* hacia la sala » et « *[e]ra atraído* ahora hacia el segundo piso ».

Enfin, une fois le mécanisme de disparition progressive des parties du corps mis en place, une fois la logique de l'impossible déclenchée, autrement dit une fois le processus de désécriture fantastique enclenché, les parties du corps sont alors rendues autonomes : « Resolvió no tocar nada, aunque sus tobillos, sobre los que parecía rodar o reptar, le convencieran de la imposibilidad de mantenerse totalmente aislado de la casa y sus intenciones³⁰⁸ [...] ». »

³⁰⁷ MARTIN, Kathleen (Ed.). *Le livre des symboles : réflexions sur des images archétypales*. Cologne : Taschen, 2011, p. 556.

³⁰⁸ « Une espèce de vent tiède lui lissa les cheveux », « la même pression s'introduisit par les manches », « [c]e fut un rapide et étrange ballet : il était peu à peu dévêtu y compris de ses chaussures » (p. 586), « il s'aperçut qu'il était entraîné vers le salon », « [i]l était maintenant attiré vers le deuxième étage » (p. 587), « [i]l se résolut à ne rien toucher, même si ses chevilles, sur lesquelles il semblait rouler ou ramper, le convainquirent de l'impossibilité à se maintenir totalement isolé de la maison et de ses intentions [...] ». » (p. 587) José B. Adolph, « La casa » in *La estirpe...*

Si le protagoniste est « acteur » de la réflexion sur les événements relatés, il n'en est pas moins rendu passif par une écriture qui l'instrumentalise et le fractionne. Cette dépersonnalisation ou désindividualisation est progressive et se fait à travers ces passages qui contribuent à l'effet de malaise et de fantastique. La fin de la nouvelle, suggère, en filigrane, l'idée que l'ensemble de la nouvelle est le récit d'un réveil.

Du point de vue de l'évolution dans la construction de notre définition du fantastique par le travail du texte, il semblerait que l'*elocutio* renvoie à l'inversion d'un rapport traditionnel entre deux référents dont les rôles ou caractéristiques sont échangés, et où l'acteur traditionnel, c'est-à-dire le protagoniste, est rendu objet de l'action du décor dans lequel il est inséré.

b) Ambiguïté référentielle

« La primera y última vez que casi sucumbí ante *sus* prodigiosas habilidades fue el día cuando mencioné, sin otorgarle mayor importancia al asunto, que yo había visto *piezas similares* en una galería de la calle Tarata³⁰⁹. » Voilà l'incipit de « El mascarón de proa » de José Guích. Hormis la référence à la tristement célèbre rue Tarata du quartier de Miraflores à Lima, le texte ne donne aucune piste de compréhension au lecteur et commence dans un *in medias res* ambigu, ou du moins manquant de référent, notamment du possessif « sus », ou l'élément auquel sont comparées des « piezas similares ». La suite du paragraphe ne nous éclaire pas davantage, mais la nouvelle se construit au fur et à mesure et le sens apparaît. Cette ambiguïté des pronoms est un des éléments qui contribuent à la création d'une énigme et favorisent la création du passage fantastique.

Mais regardons de plus près un texte où l'ambiguïté est en lien direct avec l'effet de fantastique. Il s'agit de « Que en paz descanse Antonio B... » de Harry Belevan, qui prend le relais d'un texte de Buzzati pour illustrer la rencontre impossible d'un personnage avec un ami disparu : Belevan reprend l'anecdote et la prolonge. Ici, c'est l'ambiguïté des pronoms qui crée le passage fantastique. Le choix, à l'initiative de Buzzati et que reprend Belevan à son compte, d'une situation d'énonciation où le narrateur s'adresse au lecteur en le vouvoyant, à la manière d'un Michel Butor dans son roman *La modification*, crée une dimension toute particulière en langue espagnole : en effet, l'emploi de « usted » requiert

³⁰⁹ « La première et dernière fois que je succombai presque face à vos/leurs prodigieuses aptitudes fut le jour ou je mentionnai, sans y accorder plus d'importance, que j'avais vu des pièces semblables dans une galerie de la rue Tarata. » (C'est nous qui soulignons.) GÜICH RODRÍGUEZ, José. *El mascarón de proa*. Lima : Mesa redonda, 2006, p. 9.

l'usage de la troisième personne du singulier, ce qui ouvre un champ d'ambiguïté assez vaste si le sujet n'est pas précisé. Le jeu des pronoms est mis en place en amont dans le texte :

*Al verlo a usted él le dice : « ¡Antonio, mi querido Antonio ! » pero usted, atónito, súbitamente sorprendido, advierte, palideciendo al instante, que su amigo se asemeja a usted como una gota de agua a otra, a ese usted que todos los días usted mira frente al espejo*³¹⁰ [...].

La désécriture se met en place petit à petit, selon le même principe comme en témoignent les deux phrases suivantes qui décrivent l'impossible : « Entonces, *se lleva una mano a la nuca y palpa entre su ensortijado cabello una herida que a no dudarlo es una cicatriz, pero que usted hasta este momento ignoraba tenerla.* », « Pero usted, apabullado por esa extraña sensación de que *usted está sentado al lado de usted mismo*, se pierde por entero en pensamientos circulares [...]. »

Le passage fantastique, qui provoque ensuite la peur chez le personnage, a lieu dans la confrontation avec un élément supposé représenter l'univers vraisemblable communément partagé, ici une photographie : « Saca su carné de identidad [...] lo abre con sagrado respeto, mira su fotografía, la de Antonio, y lee debajo el fatídico nombre : Antonio B...³¹¹. » Certes, la nouvelle aurait créé un effet de fantastique même avec une configuration narrative traditionnelle, mais nous pensons que cette écriture particulière le renforce.

Plus encore, les déictiques créent souvent des ambiguïtés riches de polysémie. Ana Casas, dans la dernière partie de son article, consacrée aux déictiques, souligne diverses ambiguïtés référentielles qu'ils permettent : les références de personnes, les références de temps, les références d'espace. Sa conclusion, qui est notre point de départ, indique :

*[E]l significado de los déicticos resulta extremadamente resbaladizo, pues éstos sólo se llenan de contenido con relación a la posición que ocupa el hablante. Un hablante (o narrador o personaje focalizador) que casi siempre se encuentra en el espacio de lo fantástico, el lugar que no puede ser definido, por mucho que las palabras conspiran a su favor*³¹² [...].

³¹⁰ « En vous voyant il vous dit : "Antonio, mon cher Antonio!" mais vous, interloqué, surpris tout d'un coup, vous remarquez, en palissant sur le champ, que votre ami vous ressemble comme deux gouttes d'eau, ce "vous" que, tous les jours, vous regardez dans le miroir [...]. » « Que en paz descanse Antonio B... » in BELEVAN, Harry. *Cuentos de bolsillo*. Lima : Editorial Universitaria, 2007, p. 16.

³¹¹ « Alors, vous portez votre main à la nuque et vous palpez, dans vos cheveux bouclés, une blessure qui, à n'en pas douter, est une cicatrice, mais que jusqu'alors vous ignoriez avoir. », « Mais vous, troublé par cette étrange sensation d'être assis à côté de vous-même, vous vous perdez complètement dans des pensées circulaires », « Vous sortez votre carte d'identité [...] vous l'ouvrez avec un respect sacré, regardez la photo, celle d'Antonio, et lisez en bas le nom fatidique : Antonio B... » (Nous avons choisi de traduire ici « su » par « la » pour maintenir l'ambiguïté.) *Ibid.*, p. 17.

³¹² « [L]a signification des déictiques est extrêmement délicate car ceux-ci ne se chargent de contenu que par rapport à la position occupée par celui qui parle. Un locuteur (ou narrateur ou personnage focal) qui se trouve presque toujours dans l'espace du fantastique, le lieu qui ne peut être défini, en dépit des mots qui conspirent en sa faveur [...]. » CASAS, Ana. Transgresión lingüística y microrrelato fantástico. *Insula*. 2010/09, n° 765, p. 13.

Nous émettrons néanmoins une réserve : cette remarque présuppose un espace fantastique au moins perçu, si ce n'est localisé (« se encuentra »), ce qui n'est pas toujours le cas : il y a des personnages de nouvelles qui sont dans l'entre-deux, d'autres qui sont restés dans l'espace du vraisemblable, d'autres qui sont « revenus », si l'on suit la métaphore de l'auteur, et qui témoignent. De plus, l'effet fantastique ne vient pas toujours d'un locuteur qui s'exprime : que faire des cas où le narrateur est témoin, et fait le récit de l'impossible perçu dans une focalisation interne ? Toutefois, il est vrai que la mère de famille de « Voces », par exemple, illustre parfaitement ce personnage qui témoigne de la présence de l'au-delà, d'un espace fantastique inconcevable, ici l'espace intérieur de la folie.

Reprenons la nouvelle « La enramada de Léona » de José Donayre. Nous y trouvons une ambiguïté qui provoque un premier passage créant l'effet fantastique. Rappelons que la nouvelle repose sur une confusion des temps entre l'époque du narrateur et celle de son grand-père, Léona étant le maillon entre ces deux périodes. Ce jeu de confusion des périodes est perceptible au cours de la rencontre entre les deux personnages, déjà évoquée. Nous y lisons :

– *Pensé que estaba equivocada, pero no hay duda. Eres su viva imagen. ¿Lo sabías?*

– *¿De qué me habla?*

– *De él. De eso te hablo* ³¹³.

L'emploi de l'adjectif possessif « su », et du pronom prépositionnel « él » viennent nourrir cette confusion.

c) Le vecteur *como si* : passage d'un référent à un autre

La comparaison « como si » constitue un « vecteur » susceptible, à l'échelle de la phrase, de créer un glissement sémantique. En mathématiques, un vecteur se définit d'après son référentiel, sa longueur, son sens et sa direction ; c'est dire les nombreux critères et donc l'infinité de vecteurs possibles. Le vecteur permet de déplacer, dans le même référentiel euclidien, une figure pour la reproduire à l'identique en suivant les indications que nous venons de mentionner. Nous pensons qu'il se passe quelque chose de semblable avec l'emploi de « como si ». Comparons trois cas de figure qui font intervenir cette structure dans notre corpus :

Me preocupas... Llegas de improviso y con cara de susto, como si hubieras visto fantasmas

³¹³ « – J'ai pensé que je m'étais trompée, mais cela ne fait aucun doute. Tu es son reflet vivant. Le savais-tu ? / – De quoi me parlez-vous ? / – De lui. Voilà de quoi je te parle. » José Donayre, « La enramada de Léona » in *La estirpe...*, p. 739.

Gándara cerró el volumen con lentitud, como si se tratara de un ataúd o colocara una lápida sobre la desconocida tumba de Juan Enrique del Viso y Granados

*Los seres desvalidos también me visitaban en mis sueños, como espectros, como si fuera visitado por almas atormentadas*³¹⁴ [...].

Bien qu'ils aient la même apparence, il y a dans ces trois exemples des cas de figure bien différents, des vecteurs différents. Il s'agit, certes, d'une comparaison hypothétique ; l'emploi du subjonctif imparfait crée une dimension virtuelle dans la comparaison. Le changement de mode peut donner l'impression d'un changement de plan de la réalité ou du champ des possibles. L'indicatif de la protase est plus vraisemblable et plus affirmé que le subjonctif, qui place les faits dans une dimension hypothétique virtuelle³¹⁵. Mais les différences de sens entre nos trois phrases sont notables : voir un fantôme est, selon les codes du raisonnable, parfaitement impossible, alors que fermer un cercueil ne l'est pas ; mais dans ce deuxième cas, il s'agit d'une comparaison métaphorique, un raccourci qui permet de montrer que l'enquête se termine. Quant à la troisième phrase, elle illustre les possibilités du rêve : dans ce nouveau contexte, ce nouveau référentiel si l'on choisit le vocabulaire mathématique, même l'impossible peut se produire. L'explication grammaticale confirme cette idée :

*Como si constituye un recurso gramatical máximamente económico, pues subsume la expresión de una comparación condicional hipotética que desempeña una función adverbial modal. [...] Dado el carácter comparativo de la estructura, esta constituye un mecanismo metafórico muy productivo, puesto que permite poner en relación elementos del mundo real con elementos de mundos posibles (Estás muy pálido, como si te hubieras mareado), o claramente irreales (Estás muy pálido, como si hubieras visto un fantasma*³¹⁶*).*

³¹⁴ « Tu m'inquiètes... Tu arrives à l'improviste et l'air effrayé, comme si tu avais vu un fantôme [...]. » José Guich, « Intersecciones » in *La estirpe...*, p. 761. / « Gándara ferma le volume lentement, comme s'il s'agissait d'un cercueil ou comme s'il posait une pierre sur la tombe inconnue de Juan Enrique del Viso y Granados [...]. » José Guich, « Paisaje con hombre que corre », *ibidem*, p. 789. Le volume en question renvoie à des archives de journaux consultés en bibliothèque par le personnage dans le cadre de son enquête. / « Les êtres désemparés me rendaient aussi visite dans mes rêves, comme des spectres, comme si je recevais la visite d'âmes tourmentées [...]. » « Los ángeles del quinto piso » in CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Antología íntima. 40 años de historias*. Lima : Casatomada, 2009, p. 328.

³¹⁵ D'où l'insistance de Pierre Patrick Haillet sur la question du point de vue, sur une manifestation du locuteur. Mais nous ne suivons pas complètement l'auteur, dont les exemples analysés montrent effectivement que l'emploi de « comme si » disqualifie la cible ; il nous semble que l'expression fantastique propose une autre manière de concevoir l'emploi de « comme si », et inverse le rapport décrit par Hallier, en menant la protase, plutôt vraisemblable, vers l'indamissible. HAILLET, Pierre Patrick. Approche polyphonique des attitudes du locuteur : constructions de type [comme si A]. *Langue française*, 2009/01, n° 161, p. 135-145.

³¹⁶ « Comme si constitue un recours gramatical particulièrement économique, car il subsume l'expression d'une comparaison conditionnelle hypothétique qui a une fonction adverbiale modale. [...] Compte tenu du caractère comparatif de la structure, celle-ci constitue un mécanisme métaphorique très productif, puisqu'elle permet de mettre en relation des éléments du monde réel avec des éléments de mondes possibles (*Tu es très pâle, comme si tu étais malade*), ou clairement irréels (*Tu es très pâle, comme si tu avais vu un fantôme*). » MONTOLÍO DURÁN, Estrella. « Las construcciones condicionales », in BOSQUE, I. et DEMONTE, V.

Toutefois, le point commun entre toutes ces occurrences est l'atmosphère qu'elles créent. Le premier cas de figure illustre le sentiment de peur lié au fantastique, le deuxième résout l'énigme qui portait sur l'étrange personnage présent dès le titre de la nouvelle, et le troisième contribue à la construction du personnage de la nouvelle où s'instaure le malaise, la maladie, et surtout les souvenirs du passé qui hantent le protagoniste. Dans les trois exemples il y a mouvement, et dans ces trois mouvements, de nature différente, un passage : de la manifestation physique vers l'hyperbole de la mort, d'un univers concret vraisemblable vers une conclusion métaphorique, de l'état de veille tourmenté par des malades vers le cauchemar.

C. Les conditions du passage

1. Quelques distinctions nécessaires

a) Les éléments qui favorisent le passage : atmosphère

Pour créer l'effet fantastique, et paradoxalement en dehors de la question de l'essence du fantastique qui taraude Harry Belevan, nous remarquons que l'auteur souligne l'importance de la création d'une atmosphère, qui est un héritage de Lovecraft : « La atmósfera, he aquí la cualidad más importante del relato fantástico, ya que la autenticidad de un relato no se encuentra de ningún modo en la ingeniosidad de la anécdota, sino en el poder de crear una sensación real³¹⁷ [...] ». »

L'univers du rêve est un terrain propice au passage fantastique, dans la mesure où le rêve, et donc le choix que peut faire le narrateur de s'y inscrire sans avertir le lecteur, obéit à des lois qui ne sont pas celles qui régissent notre quotidien, et que l'impossible est donc accepté. Marco García Falcón en exploite les ressources dans « El resplandor de Céline ». Cette nouvelle est l'histoire d'une rencontre amoureuse entre un dessinateur et un modèle. La focalisation interne crée dès le départ un cadre particulier : « No a cualquiera le es dado reconocer una aparición maravillosa. Solo a los locos, a los verdaderos artistas, a los secretamente melancólicos, nos es posible hacerlo a primera vista. Y ésta en verdad lo era. » La dérèglement est créée dans le profil de Céline, qui possède un étrange kaléidoscope :

Gramática descriptiva de la lengua española. Madrid : Espasa Calpe, 1999, p. 3679. Le premier exemple, en français, ne semble pas très idiomatique : il nous semble que la langue française préférerait ici la traduction par un conditionnel « on dirait que tu es malade » (ou « tu as l'air malade »), et la comparaison hypothétique est alors remplacée par une indétermination liée à la perception d'un « on ».

³¹⁷ « L'atmosphère, voici la qualité la plus importante du récit fantastique. Car l'authenticité d'un récit ne se trouve point dans l'ingéniosité de l'anecdote mais dans le pouvoir de créer une réelle sensation » (Goorden, p. 49). BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona : Anagrama, 1976, p. 74.

« [E]spero perfeccionar algún día un aparato con el que pueda ver un ángel [...]. Sí, es posible ; aunque no de la manera en que piensas. Son, en realidad, fotones de luz³¹⁸. » De manière ponctuelle, il est fait mention d'un « hotelito del Pasaje Sommeil³¹⁹ », mais nous remarquons surtout la création d'une atmosphère particulière tout au long de la nouvelle avec la mention des anges et la vision du monde à travers les yeux de Céline. La fin de la nouvelle est fantastique et suggère la rencontre avec un ange, ou un fantôme, et ramène le lecteur à l'idée de rêve :

Como una forma de retenerla dibujé con un pedazo de tiza azul el contorno de su cuerpo sobre la pared. Y lo hice sabiendo que ella desaparecería, que al otro día una lluvia gruesa y sucia borraría para siempre ese leve resplandor que solo entonces alcancé a ver³²⁰.

Le sommeil, le rêve et la rêverie, médiatisés, de plus, par l'univers artistique, le dessin, sont donc les fils conducteurs de cette nouvelle dont l'atmosphère générale donne une impression de fantastique.

Il arrive aussi que des nouvelles créent une atmosphère comme cadre d'un possible effet fantastique, mais qui n'a pas lieu. C'est le cas de la nouvelle de Julio Ortega, auteur du roman *Adiós Ayacucho*, mais aussi de la nouvelle « Foresta Nera ». Le cadre spatial, une crypte labyrinthique de Lima, est particulièrement propice à la création d'une atmosphère fantastique. Les personnages décrits, des moines lisant un étrange ouvrage, y contribuent aussi. Les doutes sur la perception et la remise en question de celle-ci favorisent un passage, mais celui-ci n'a pas vraiment lieu. Ainsi, nous pouvons, à la lecture de cette nouvelle, avoir l'intuition de ce que Belevan appelle l'essence du fantastique, dans la mesure où ce n'est pas parce que toutes les conditions sont réunies que la désécriture, ou le glissement sémantique, a lieu dans le texte.

³¹⁸ « Il n'est pas donné à n'importe qui de reconnaître une apparition merveilleuse. Seuls les fous, les vrais artistes et les mélancoliques en secret sommes capables de le faire au premier coup d'oeil. Et celle-ci l'était vraiment. » (p. 144), « j'espère perfectionner un jour un appareil qui me permettra de voir un ange [...]. Oui, c'est possible ; mais pas comme tu le penses. Ce sont, en réalité, des photons de lumière. » (p. 147) Marco García Falcón, « El resplandor de Céline » in *17 fantásticos... 1*.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 150. À propos du passage Sommeil, signalons que le *Dictionnaire des rues de Paris* de Jacques Hillairet évoque un ancien passage Sommeiller, actuelle Villa Sommeiller dans le XVI^e arrondissement, du nom de l'ingénieur Dufresne-Sommeiller. Savoyard, Sommeiller mit au point la perforatrice qui permit de percer le tunnel de Fréjus en 1871. Mais aucune autre référence à un passage Sommeil à Paris n'est évoquée, ce qui laisse penser qu'il s'agit là d'une création littéraire de l'auteur, dans la mesure où ce même passage est aussi mentionné dans une autre nouvelle du même auteur, « Historia de Berenice y el cantante olvidado », disponible à l'adresse <http://www.losnoveles.net/2010/2010iengfalcon.htm> (Consulté le 27 juillet 2015).

³²⁰ « Comme manière de la retenir, je dessinaï avec un morceau de craie bleue le contour de son corps sur le mur. Et je le fis en sachant qu'elle disparaîtrait, que le lendemain une pluie forte et sale effacerait pour toujours ce léger éclat que je ne parvins à voir qu'à ce moment-là. » *Ibid.*, p. 152.

Revenons maintenant sur un point particulier dans la création de l'atmosphère fantastique : la transmission d'une impression de peur, qui relève d'un passage dans la mesure où sa description, appliquée à un personnage ou à une situation, transite vers le lecteur. Pour éviter les confusions, il convient de distinguer, quand on le repère, si ce sentiment affecte le personnage, ou le lecteur, au même moment ou non, et enfin s'il s'agit du même type de « peur ». Nous pouvons aussi nous poser la question du moment exact de l'arrivée de la peur, voir s'il y a une gradation dans les impressions décrites (crainte, frayeur, terreur ?), dans le vaste panorama que recouvre la peur : appréhension, étonnement, panique intérieure, menace, angoisse...

*Tous les dangers mystérieux et imprécis, même présents, suscitent en nous une peur qu'il vaudrait mieux appeler angoisse. C'est ainsi que ce qui touche au surnaturel, à l'au-delà, et l'obscurité même que nous peuplons d'êtres invisibles, ne peut nous effrayer qu'en nous angoissant. Car, là comme dans l'attente, le danger est indéfinissable, et, même immédiat, il ne peut être perçu comme appartenant au réel, il reste inconnu. En revanche, quand le danger est vraiment connu, s'il est passé, il ne peut plus susciter l'angoisse, mais peut encore provoquer la peur*³²¹.

L'angoisse serait naturelle là où la peur est culturelle et renvoie à un habitus. Mais comment expliquer ce sentiment ?

*Sans doute, l'angoisse correspond en fait à un danger, car l'organisme, au moment où elle se produit, est dans l'impossibilité de s'adapter au milieu, et il est donc alors menacé dans son existence même, ou tout au moins menacé quant à la plénitude de son existence. C'est là le danger auquel correspond l'angoisse. D'autre part, bien que l'angoisse soit sans objet, il y a une réalité objective qui correspond à l'angoisse : c'est l'ébranlement catastrophique de l'organisme qui lutte contre le milieu*³²².

Cette description rejoint bien le sentiment de menace et d'instabilité décrit par David Roas, mais le dépasse : nous voyons dans cette analyse un rapport à la connaissance, à la méconnaissance et à la reconnaissance. Je ressens une angoisse face à ce que je ne connais pas (et en découvre la teneur par le biais du texte), la connaissance me permet de rencontrer de nouveaux possibles – ou une infinité d'impossibles, que permet le texte fantastique – et la reconnaissance d'une situation analogue est censée réduire mon sentiment d'angoisse. Mais n'est-ce pas là une erreur d'interprétation ? Nous nous demandons alors finalement si à la découverte des textes fantastiques, le lecteur contemporain, rompu aux textes traditionnels, ressent bel et bien de la peur, ou bien ce qu'Adolph décrit dans « La casa » comme « una

³²¹ FAVEZ-BOUTONNIER, Juliette. *L'angoisse*. Paris : PUF, 1963, p. 10-11.

³²² *Ibidem*, p. 71.

morbosa sorpresa, una suerte de audaz placer, de curiosidad sensual³²³ ». L'erreur d'interprétation consisterait à se donner l'illusion, en multipliant les découvertes d'angoisses d'autrui, de lutter contre les siennes propres en les connaissant mieux, alors que le véritable monstre est peut-être à chercher à l'intérieur.

En tout cas, c'est dire la palette de sentiments que les auteurs peuvent susciter à travers l'identification du lecteur au personnage qu'ils construisent tout au long de leurs textes.

Ainsi, nous constatons une fois encore que ce n'est pas la peur qui crée le fantastique : d'une part, elle doit être entendue dans ses multiples avatars et d'autre part, elle crée des conditions de possible passage fantastique, mais non pas de manière obligatoire.

b) Les éléments qui fixent le passage : boucler la boucle

C'est aussi ce qu'Henry James illustre dans *Le tour d'écrou* : une fois que le passage a eu lieu, l'auteur opère parfois un retour sur quelques éléments qui viennent confirmer l'effet fantastique. Dans le roman de James, il s'agit des nœuds de l'action qui sont nécessaires à cause de la longueur du texte, car il est toujours plus difficile, nous l'avons vu, de maintenir une tension dans un roman que dans une nouvelle. Qu'en est-il dans les textes de notre corpus ?

Nous prendrons ici l'exemple du texte de Julio Ramón Ribeyro, « El ropero, los viejos y la muerte ». L'effet fantastique, a lieu en deux temps. Au début du texte a lieu la désécriture fantastique, liée à la fascination du père de famille pour le miroir de l'armoire :

Se miraba entonces en él, pero más que mirarse miraba a los que en él se habían mirado [...]. Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. Él los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo. Mi padre penetraba por el espejo al mundo de los muertos, pero también hacía que sus abuelos accedieran por él al mundo de los vivos³²⁴ [...].

Cet extrait concentre à la fois le vecteur « como si », la présence de l'objet-miroir et la confusion des espaces et des temps, démontrant ainsi que l'effet fantastique est largement favorisé par le texte. La description de l'armoire renvoie à un univers symbolique qui lui confère un statut particulier dans le texte :

³²³ « [U]ne surprise malsaine, une sorte de plaisir audacieux, de curiosité sensuelle ». José B. Adolph, « La casa » in *La estirpe...*, p. 587.

³²⁴ « Il s'y regardait alors, mais plus que s'y regarder, il regardait ceux qui s'y étaient regardés [...]. Ses ancêtres étaient captifs, là, au fond du miroir. Il les voyait et il voyait sa propre image qui se superposait à la leur, dans un espace irréel, comme si à nouveau réunis, ils habitaient miraculeusement le même temps. Mon père pénétrait par le miroir dans le monde des morts, mais il faisait aussi accéder ses aïeux, grâce à lui, au monde des vivants. » Julio Ramón Ribeyro, « El ropero, los viejos y la muerte » in *Cuentos completos (1952-1994)*. Madrid : Alfaguara, 1998, p. 403.

*Est-il un seul rêveur de mots qui ne raisonnera pas au mot armoire ? Armoire, un des grands mots de la langue française, à la fois majestueux et familier. Quel beau et grand volume de souffle ! Comme il ouvre le souffle avec l'a de sa première syllabe et comme il le ferme doucement, lentement en sa syllabe qui expire. [...] Dans l'armoire vit un centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans bornes. Là règne l'ordre ou plutôt, là l'ordre est un règne. L'ordre n'est pas simplement géométrique. L'ordre s'y souvient de l'histoire de la famille*³²⁵.

Malgré tout, le cœur de la nouvelle est centré sur le jeu des enfants et le drame, dans une écriture plutôt réaliste. Ce n'est qu'à la fin de la nouvelle que revient l'écriture fantastique qui fixe l'impression générale dégagée par le meuble : à travers une personnification (« [Albertito] había logrado hacerle describir a la pelota una trayectoria insensata que, a pesar de los muros, árboles y rejas, había alcanzado al espejo del ropero en pleno corazón »), à travers une analogie anatomique (« [a]l perder su espejo el mueble había perdido su vida³²⁶ ») et surtout à travers le dernier paragraphe, qui donne à la nouvelle sa valeur de *carpe diem*. L'impression de fantastique qui se dégage de ce texte n'est pas la même que dans « La insignia », notamment dans la mesure où le sentiment de peur n'est pas développé, et que ce sont les rayons allégoriques de la poésie – un objet ancien associé à ceux à qui il a appartenu – qui créent le décalage des plans. Néanmoins, nous pensons avoir montré que la fin de la nouvelle revient sur le début, dans une impression de sphère, grâce à l'effet fantastique.

2. Les vides et les silences

Pour compléter le panorama du « passage fantastique », rappelons l'approche de Martin de la Soudière selon lequel « pour éloigner toute idée ou envie de passage, toute tentation, il lui faut un antidote, son contraire : du silence, davantage encore, de l'immobilité³²⁷ », soulignant ainsi le paradoxe de l'emploi des silences dans l'écriture fantastique. Ce paradoxe, Cortázar l'a résolu en comparant la réalité à une éponge dans « El perseguidor » :

[T]enía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama : agujeros.

³²⁵ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1998, p. 83.

³²⁶ « [Albertito] avait réussi à faire décrire au ballon une trajectoire insensée qui, malgré les murs, les arbres et les grilles, avait atteint en plein cœur le miroir de la penderie. » (p. 405-406), « En perdant son miroir, le meuble avait perdu la vie » (p. 406). Julio Ramón Ribeyro, « El ropero, los viejos y la muerte », *op. cit.*

³²⁷ SOUDIERE, Martin de la. Le paradigme du passage. *Communications*, 2010, n° 70, p. 7.

*En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire : todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo*³²⁸ [...].

Si la réalité est remplie de vides que nous ne savons percevoir, alors l'écriture fantastique, ancrée dans le réel, doit elle aussi en rendre compte.

a) Analyse des silences, brèche du fantastique

Tout d'abord, la plupart des nouvelles mettent en scène des silences qui contribuent au suspense, à la tension, à la désécriture fantastique.

Par ailleurs, du point de vue de la construction du texte, sans forcément modifier la trame narrative, certaines nouvelles laissent en suspens des éléments qui pourraient permettre de donner une explication à l'impossible qui est décrit ou suggéré. Ainsi, l'apparence de la carence, même dans le choix du vocabulaire, donne un aspect fantasmatique ou inexistant aux choses. Que dire, par exemple, de la situation de la famille d'accueil dans « El juego de las equivalencias » ? Comment interpréter la folie du personnage principal de « Sin retorno » si ce n'est en comprenant petit à petit que le couple a perdu son enfant ? Ce que nous pourrions appeler les « silences de sens » abondent dans les textes et créent à la fois un malaise et un besoin chez le lecteur de trouver une explication.

Il arrive que ce qui est passé sous silence soit reconstruit par le lecteur pour permettre l'effet fantastique. Nous citerons comme exemple l'association que le lecteur est tenu de faire entre l'apparition d'un nouveau squelette dans le train fantôme du parc, et la disparition de Marita dans la nouvelle de José B. Adolph : « Miré los esqueletos. Los miré larga, silenciosamente, mientras el hombre callaba. "¿Tres ?", alcancé a decir³²⁹. » Ici, silence de sens et silence concret s'entrecroisent dans l'effet de *cauda*.

Les silences du texte influent également sur le sentiment de peur. La traditionnelle peur du noir, couleur qui absorbe toutes les autres, la peur du vide, où aucun point de repère ne nous permet d'évaluer une distance à taille humaine, la peur du néant, qui nous renvoie à l'absence d'existant et de sens montrent que le silence crée l'angoisse. Plus que la « monstration » d'une créature ou d'une situation horrible, comme c'est le cas à la fin du roman *La piedra en el agua* de Harry Belevan, sa « non-monstration » ou la suggestion

³²⁸ « [I]l était suffisamment conscient pour sentir que tout était comme une gelée, que tout tremblait autour, qu'il suffisait de faire un peu attention, se sentir un peu, se taire un peu, pour découvrir les trous. Dans la porte, dans le lit : des trous. Dans la main, dans le journal, dans le temps, dans l'air : tout plein de trous, tout éponge, tout comme une passoire, se passant elle-même [...]. » « El perseguidor » in CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires : Suramericana, 1978, p. 141.

³²⁹ « Je regardai les squelettes. Je les regardai longuement, en silence, pendant que l'homme se taisait. "Trois ?", parvins-je à dire. » José B. Adolph, « Marita en el parque » in BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. 168.

accentuent davantage le sentiment de peur car le sujet y projette ses propres angoisses. Ce ressort est souvent employé dans les films d'horreur, et *Tesis* d'Alejandro Amenábar, de 1996, constitue un exemple de ces long-métrages dans lesquels le hors-champ suscite davantage de peur que les plans qui montrent des scènes de violence.

Cette idée est justement développée par Rosalba Campa : « En la narrativa fantástica, [...] el silencio delimita espacios de zozobra : lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos³³⁰ [...]. » Nous voyons néanmoins une limite à cette idée. En effet, il convient de ne pas associer, même si c'est une tentation, tout type de texte qui crée un sorte d'ellipse narrative à un texte fantastique :

[E]ste tipo de relatos se caracteriza esencialmente por la existencia de un vacío referencial que en el texto se convierte en un vacío narratológico, es decir en la imposibilidad de reconstruir de forma íntegra y lógica la secuencialidad de todos y cada uno de los momentos de la anécdota³³¹ [...].

Nous interrogerons ici José María Martínez en nous demandant si ces vides sont vraiment typiques du fantastique, ou si les écritures lacunaires ne sont pas de plus en plus exploitées dans la littérature contemporaine.

b) Limite quand le silence occupe trop d'espace

Il arrive que l'excès de silences détourne la nouvelle de l'effet recherché, ou du moins que l'effet fantastique n'ait pas lieu. Ainsi, la nouvelle de Patrick Rosas intitulée « Los pasos del fantasma » laisse trop de questions en suspens pour que le passage puisse avoir lieu. C'est d'ailleurs pourquoi nous ne l'avons pas retenue dans notre corpus restreint, bien qu'elle fasse partie du recueil de Gonzalo Portals. Dans certains cas, chez Belevan notamment, les références intertextuelles sont nombreuses et le lecteur a besoin d'un bagage de lectures, allant de Lovecraft à Borges en passant par les romans noirs ou romans policiers, tant de références qui constituent une partie de l'arrière-texte de l'auteur et qui invitent le lecteur cultivé à le suivre. Dans ce cas, les silences sont en quelque sorte guidés, dans la mesure où les noms donnent des indices ou rappellent à la mémoire du lecteur des scènes d'autres ouvrages, telle une madeleine de Proust. Néanmoins, dans cette nouvelle que nous n'avons pas retenue, il ne semble pas que ce soit le cas. Si le pot de coquelicots est un objet qui sert de

³³⁰ « Dans la narration fantastique [...] le silence délimite des espaces d'angoisse : ce qui n'est pas dit est précisément ce qui est indispensable pour la reconstruction des événements [...]. » CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 113.

³³¹ « [C]e type de récits se caractérise essentiellement par l'existence d'un vide référentiel qui devient, dans le texte, un vide narratologique, c'est-à-dire qui rend impossible la reconstruction de manière intégrale et logique l'enchaînement en séquences de chacun des éléments de l'anecdote [...]. » MARTÍNEZ, José María (Ed.). *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid : Cátedra, 2011. Letras Hispánicas, p. 22.

fil conducteur, nous ignorons quels sont les vivants et les morts, les passages d'un niveau à l'autre ne sont pas clairs, ce qui rend le texte abscons.

Nous suivons donc assez facilement l'idée de Jean-Paul Sartre, lorsqu'il précise que l'effet fantastique peut être manqué : « Le lecteur s'échappe ; il est dehors, dehors avec l'auteur lui-même, il contemple ces rêves comme il ferait d'une machine bien montée ; il ne perd pied qu'à de rares instants³³² [...]. »

Plus encore : il arrive ainsi que le passage ne soit pas « résolu » à la fin de la nouvelle, c'est-à-dire que l'idée de sphère ne soit pas complète, que des rayons de merveilleux, s'échappent et échappent au lecteur. Prenons le cas de « Verano de desprendimiento » de José Güich, ou de « El paso del nordeste » de Carlos Schwalb : dans ces textes, il n'y pas de retour au quotidien, pas de situation finale ni de sentiment d'aboutissement, et pas véritablement d'énigme. De même, nous trouvons dans « Déjà vu », de Rocío Silva Santisteban, une multiplication des ellipses narratives et des phrases interrogatives à travers une dérèstique qui parcourt le texte mais que le lecteur ne peut compléter par manque d'éléments de réponse. Nous pouvons alors peut-être voir chez ces auteurs la volonté de créer d'autres formes de surprise, comme le souligne Rosalba Campra :

[T]ambién la explotación de los silencios puede transformarse en un mecanismo sin sorpresa : el lector actual de relatos fantásticos ha incluido [sic.] en su horizonte de expectativas la carencia de causalidad como un fenómeno recurrente del género, y la carga de asombro del procedimiento puede llegar a ser mínima³³³ [...].

Mais il nous semble que dans les trois textes, nous arrivons à une aporie, dans son sens étymologique :

APORIE. ÉTYMOL. ET HIST. – Av. 1789 (M. Beauzée ds Gramm. : Aporie [...]) L'Aporie, chez certains rhéteurs, n'est rien autre chose que la figure à laquelle nous donnons plus communément le nom de Dubitation ; & en effet un homme qui doute semble ne trouver aucune voie pour se tirer de l'incertitude où il est). Empr. au gr. (littéralement ζ « sans chemin, sans issue ») « embarras, incertitude (dans une recherche, dans une discussion) » (PLATON, Prot. 324 ds BAILLY).

L'aporie relève donc de l'absence de passage : face à la multiplication des incertitudes, le lecteur n'a pas assez d'indices de lecture pour résoudre la contradiction des plans

³³² SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1992 [1947], p. 131.

³³³ « [L]'exploitation des silences peut aussi se transformer en mécanisme sans surprise : le lecteur actuel de textes fantastiques a inclus dans son horizon d'attente la carence de causalité comme un phénomène récurrent du genre, et la charge de surprise du procédé peut finir par devenir minime [...]. » Rosalba Campra. Los silencios del texto en la literatura fantástica. In : MORILLAS VENTURA, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid : Siruela Quinto Centenario, 1991, p. 55.

caractéristique du fantastique, et aboutit à une *im-passe* de sens, même un sens dans une logique autre, un autre référentiel, un autre système. L'absence de passage empêche donc l'effet fantastique de se produire. Derrida invite à réfléchir sur le statut de l'aporie, mais son propos porte davantage sur la philosophie politique et surtout la définition de la mort dans le prolongement de l'approche heideggérienne. Néanmoins, certains éléments font étrangement écho dans nos textes :

[E]n ce lieu d'aporie, il n'y a plus de problème. Non pas, hélas ou heureusement, que les solutions soient données mais parce qu'un problème ne trouve même plus à se constituer comme ce qu'on garderait devant soi, un objet ou un projet présentables, un représentant protecteur ou un substitut prothétique, quelque frontière encore à passer ou derrière laquelle se protéger [...].

[L]e non-passage, l'impasse ou l'aporie tient au fait qu'il n'y a pas de limite. Il n'y a pas encore ou il n'y a plus de frontière à passer, plus d'opposition entre deux bords : la limite est trop poreuse, perméable, indéterminée, il n'y a plus de chez-soi ni de chez-l'autre³³⁴ [...].

Il nous semble que nous atteignons là les limites de l'écriture fantastique, ce qui conforte le principe du passage constitutif de l'effet fantastique dans le texte. La sphère de sens créée par l'auteur a peu de points de contact avec le lecteur ; or, nous avons l'impression que le rôle de la réception, le travail du lecteur, est fondamental dans l'interprétation du texte de nature fantastique.

3. Les voix de passage

L'effet fantastique peut être créé, condition suffisante, mais non nécessaire, par une voix qui, par son témoignage, rend compte d'une expérience. C'est le cas du fantastique traditionnel. Au-delà du silence, les personnages eux-mêmes peuvent être liés à des passages qui créent l'effet fantastique. Ce travail de construction, nous le repérons entre autres techniques d'écriture dans le choix du point de vue, et nous en étudierons quelques exemples extraits de notre corpus.

a) Le point de vue

Le choix du point de vue adopté et son évolution tout au long de la nouvelle peut s'avérer pertinent. Nous prendrons comme exemple le point de vue interne qui permet de maintenir la tension dans « De acá no nos vamos ni muertos ». Le lendemain d'une fête de « quinceañera », la piscine de la demeure familiale qui a accueilli les participants à la fête dégage une odeur nauséabonde et montre une couleur douteuse. La progression du récit relève

³³⁴ DERRIDA, Jacques. *Apories*. Paris : Galilée, 1996, respectivement p. 31 et 44.

de l'hyperbole à mesure que l'état de la piscine se dégrade. La description dans la majeure partie de la nouvelle se fait à travers un narrateur omniscient qui crée une désécriture fantastique. Celle-ci annonce la fin de la nouvelle : « anfibios, agonizando y dejando en la periferia una emanación a *cadáver fuera de su tumba*. El moho se iba espigando irrigado con las secreciones despedidas por los *fallecidos* [...] ». Les morts en question sont à ce moment du récit les batraciens qui se sont démultipliés, non sans quelque résurgence de plaie mythique, dans ce qui devient un étang verdâtre. Mais plus encore : c'est dans ce contexte de description de l'horreur que le point de vue change alors, et devient interne, ce qui accentue l'angoisse qui précède l'explication ; ainsi, le dernier matin avant le dénouement, l'interrogation « Cuando terminaron de bajar el resto de las escaleras, sus corazones pulsaban urgentes. ¿Qué les esperaba³³⁵ ? » crée une forme de suspense par le jeu du point de vue. Nous reviendrons plus loin sur la fin de la nouvelle.

La nouvelle qui nous semble la plus représentative de l'importance des points de vue est « Voces » de Fernando Ampuero. L'originalité du texte réside dans le choix du point de vue d'un médecin, Juan Ramón, dans un récit, témoignage *a posteriori*, à la manière des nouvelles fantastiques traditionnelles où des spécialistes exposent des cas auxquels ils ont un jour été confrontés. Il s'agit, dans l'architecture originale du texte, d'une mise en scène de la consultation médicale, depuis la perspective du médecin, racontée au narrateur. La nouvelle est ainsi construite dans l'univers de la santé, et se développe tout un champ lexical qui lui est associé – salle d'attente, blouse blanche, bureau en acajou entre autres détails efficaces – créant facilement un effet de réel et une atmosphère scientifique rationnelle. La conversation entre les deux personnages évolue, dérive, glisse vers des cas inexplicables de patients qui prétendent entendre des voix, ce qui donne un indice au lecteur sur un possible effet fantastique. Et le jeu de l'auteur repose sur une consultation particulière : une femme et son fils qui n'entend pas tout ce que sa mère entend. Le moment où la nouvelle bascule et indique que le médecin a compris – et le lecteur attentif avec lui – se résume en une phrase : « Juan Ramón paró la oreja, como si ese comentario estuviera repleto de secretos, y advirtió que el niño se miraba los pies [...] ». Et la fin de la nouvelle, déjà analysée, illustre très justement la théorie exposée quelques pages en amont :

Hay que observar al paciente con serenidad, asentir con la cabeza en tren comprensivo, sonreír a fin de infundir ánimos o sacar a relucir un par de

³³⁵ « [D]es amphibiens, agonisant et dégageant autour d'eux une émanation de *cadavre sorti de sa tombe*. La moisissure poussait, irriguée par les sécrétions que dégageaient les *morts*. » (C'est nous qui soulignons, p. 882), « Lorsqu'elles eurent fini de descendre le reste des escaliers, leur cœur battait la chamade. Que pouvait-il bien les attendre ? » (p. 883) Víctor Miró Quesada Vargas, « De acá no nos vamos ni muertos » in *La estirpe*...

*términos especializados, lo suficientemente rebuscados y ambiguos como para no decir nada pero dando la sensación de que está arribando a un punto esencial. Con este teatro, en suma, el médico puede ganar tiempo y hallar una salida*³³⁶.

Compte tenu de la structure du texte selon plusieurs niveaux de narration, nous nous demanderons si ce travail du médecin, cette mise en scène, n'est pas aussi, dans une certaine mesure, le travail de l'écrivain qui met en scène son texte. Ici, le texte préalable au récit de l'anecdote permet d'anticiper l'effet fantastique qui apparaît à la fin de la nouvelle.

b) Trois cas de construction des personnages et de leur voix

Outre la traditionnelle instance narrative à la première personne du singulier à travers une focalisation interne qui crée l'identification du lecteur, il arrive que l'élaboration de certains personnages autres que le protagoniste permette de créer le glissement textuel qui crée le passage vers le fantastique. C'est ainsi que nous trouvons dans nos nouvelles des personnages qui créent les passages. Lors de l'enterrement de son père, la fillette de « Los cuervos » de Francisco Izquierdo Quea rencontre un personnage charnière, qui apparaît et disparaît comme un fantôme, « una mujer vestida de negro », qui lui dit « Tienes que saber que los cuervos son los muertos » pour se volatiliser (« Al volver mi rostro, la mujer había desaparecido »). Mais ce qui est intéressant dans la construction de ce personnage, c'est l'impression de fausseté qui s'en dégage (« La mujer está apoyada en un andador de metal, y afirma su cuerpo sin mucho esfuerzo sobre éste ») et plus loin : « La mujer avanza lentamente, pero con firmeza. *Ese andador ; es como si no le hiciera falta* »³³⁷ [...]. » Nous retrouvons l'emploi d'un vecteur « como si », qui a ici pour fonction d'interroger la vraisemblance ou l'effet de réel contenu dans le seul objet qui est associé à la vieille femme. C'est ce personnage-charnière qui inverse le regard porté sur l'environnement de la narratrice dans un glissement textuel lié à la similitude phonique entre « cuervos » et « muertos ».

Par ailleurs, se pose la question des constructions de personnages qui se croisent, se mêlent ou s'intervertissent et dont l'auteur échange les propriétés : c'est notamment le cas

³³⁶ « Juan Ramón dressa l'oreille, comme si ce commentaire était plein de secrets, et il remarqua que l'enfant regardait ses pieds » (p. 36), « Il faut observer le patient avec sérénité, acquiescer de la tête d'un air compréhensif, sourire afin de lui donner du courage ou exhiber quelques termes spécialisés, assez recherchés et ambigus pour ne rien dire tout en donnant la sensation que l'on arrive à un point essentiel. Avec cette mise en scène, en somme, le médecin peut gagner du temps et trouver une issue. » (p. 33) Fernando Ampuero, « Voces », in *La estirpe*...

³³⁷ « [U]ne femme vêtue de noir », « Tu dois savoir que les corbeaux sont les morts » « Lorsque je tournai la tête, la femme avait disparu », « La femme est appuyée sur un déambulateur en métal, et elle appuie son corps, sans beaucoup d'efforts, sur celui-ci », « La femme avance lentement, mais avec fermeté. Ce déambulateur, c'est comme si elle n'en avait pas besoin. » Francisco Izquierdo Quea, « Los cuervos » in *La estirpe*..., p. 876-877 pour toutes les citations.

dans « El mago » de Yushimito, qui évoque le contrôle d'un personnage par un magicien : « [C]omprendió en efecto que pronto ya no podría pensar por sí mismo [...]. » Dans la construction du personnage du magicien et dans le rapport tissé avec le protagoniste, l'auteur joue finalement avec les codes de l'hypnose mise en scène dans un spectacle de magie et interroge les limites du spectacle, mais aussi les limites de la matérialité du corps et le rôle du temps et de l'espace comme points de repères qui sont troublés par le noir, l'obscurité : « Era la misma gravedad que lo había atrapado en el morro al encontrar el volante, la que ahora mismo le impedía largarse de ahí. No había nada más que pudiera hacer. *Nada en absoluto* »³³⁸. » Or, tout au long de la nouvelle, la voix du magicien est présente, soit comme une force comme nous le voyons ici, soit citée en discours direct.

Enfin, que se passe-t-il quand la parole est donnée aux « monstres » qui n'en ont pas l'apparence ? Roncagliolo conduit à se poser la question de qui parle dans les nouvelles, et renouvelle l'effet de surprise que Rosalba Campra considérait comme usé. Quand les fantômes parlent et agissent dans la nouvelle d'Edgardo Rivera Martínez, les rayons mirabilisants du miroir de sorcière nous donnaient une explication. Mais dans « El pasajero de al lado », ce n'est qu'à la fin de la nouvelle que le lecteur comprend que le personnage qui « chante là quand toute voix se tait », pour citer le poète Philippe Jaccottet³³⁹, ce personnage qui occupe le premier plan du récit au point d'effacer le personnage initial, est finalement un fantôme, c'est-à-dire celui qui reste après le passage, celui qui accueille les nouveaux arrivants sous les yeux stupéfaits du lecteur, celui qui parle quand la violence laisse sans voix. Néanmoins, nous remarquons une différence avec la littérature fantastique traditionnelle : le monstre, ou ce qu'on lit de lui, est moins horrible que la situation elle-même. C'est ce qui nous rappelle l'idée de David Roas selon laquelle beaucoup de monstres des nouvelles contemporaines sont « domestiqués », c'est-à-dire qu'ils deviennent familiers, et que, pour reprendre la traduction exacte de l'expression freudienne, la familiarité est plus forte que l'inquiétude. Pour être moins caricatural, nous dirons que cette domestication rend les monstres plus inoffensifs. Mais l'intérêt du renouveau de la littérature fantastique n'est-il pas justement de faire glisser le texte vers ce qui résiste, ce qui reste impossible à assujettir ? Pour Roncagliolo, il s'agit peut-être de rendre présents ces fantômes en tant que témoins des années

³³⁸ « [I]l comprit en effet que bientôt, il ne pourrait plus penser par lui-même » (p. 908), « C'était la même pesanteur que celle qui l'avait saisi dans la colline lorsqu'il avait trouvé le prospectus, et qui à présent l'empêchait de s'enfuir. Il ne pouvait rien faire d'autre. *Rien du tout.* » (p. 906) Carlos Yushimito, « El mago » in *La estirpe...*

³³⁹ « La voix » in JACCOTTET, Philippe. *Poésie (1946-1967)*. Paris : Gallimard, 2003 [1971], p. 60.

de violence et donc, en mettant davantage l'accent sur les actes de barbarie commis plutôt que sur l'apparence repoussante ou la peur que pourraient provoquer les fantômes.



Ainsi, ce chapitre met en lumière la possibilité d'une analyse, ou du moins d'une approche du fantastique par le langage, à travers l'emploi de différents types de passages dont la classification n'est pas encore bien claire. Ce passage, qui suppose un mouvement, est caractéristique du texte fantastique, et lui est peut-être essentiel. Déréistique, désécriture et glissement fantastique sont alors trois recours qui permettent cet effet, à trois échelles différentes, et s'articulent avec une habile esthétique du silence, de la fragmentation des voix, une rhétorique à l'éloquence savamment orchestrée, même si, comme le dit le personnage du film de David Lynch, *Mulholland Drive* : « No hay banda ». Il n'y a pas d'orchestre. Mais le passage est bien là.



Chapitre 6 : Typologie des passages

Ce que nous proposons ici n'est pas un catalogue ou un inventaire des motifs fantastiques. Nous avons jusqu'à présent élaboré une définition qui insiste sur l'idée de mouvement dans le fantastique. Les éléments que nous développerons dans cette partie sont les points d'action du fantastique. Établir une typologie des phénomènes observés est une technique employée en géographie pour rendre compte de manière organisée des différentes manifestations ou réponses à l'interrogation de départ. Il nous semble donc utile, à ce point de notre étude, de présenter une synthèse des différents passages observables dans les nouvelles du corpus. Devons-nous en déduire que nous tombons dans l'écueil de la réduction thématique dégagée en première partie du travail ? Rien n'est moins sûr : en effet, il s'agit ici d'étudier non pas l'apparence statique des techniques employées, mais bien le fonctionnement interne, en mouvement, des nouvelles que nous avons étudiées.

Les deux axes traditionnels de l'analyse littéraire sont l'espace et le temps : facteurs de perception, de délimitation et de compréhension dans l'analyse littéraire, ce sont les faux jumeaux toujours présents ou du moins perceptibles dans le texte, cernés et transformés en outils d'interprétation depuis l'application systématique des outils de la narratologie de Gérard Genette, peut-être justement parce que le texte littéraire réalise cet impossible qui consiste à figer dans les mots un temps et un espace qui se dessinent progressivement par l'acte de lecture. Dans notre approche qui se nourrit des réflexions d'autres disciplines, c'est la physique, qui pose un rapport entre l'espace et le temps, qui nous invite à l'étude des textes, leur perception dirons-nous en anticipant la réflexion de notre troisième partie. Dans l'écriture d'expression fantastique, il est encore souvent question de transgression des marges de ce que nous considérons comme possible : tantôt comme un temps impossible dans un espace concret – ce serait le paradigme de Borges dans « El otro » par exemple – tantôt comme un espace inconcevable dans une chronologie possible – ce serait alors le paradigme de Julio Ramón Ribeyro dans « Ridder y el pisapapeles » étudié précédemment.

Nous traiterons donc ces axes à travers deux dimensions, deux approches : nous verrons d'abord comment les présentations traditionnelles de ces dimensions sont abordées, *distordues* pour reprendre le titre du recueil *Distorsiones* d'un Roas-auteur cette fois, dans nos textes de nature fantastique, puis nous verrons, le cas échéant, comment les « passages » dans leur sens défini dans le cinquième chapitre reprennent ces aspects de la narration pour créer l'effet fantastique.

A. Espaces

Y a-t-il des espaces privilégiés qui favorisent la création de l'effet fantastique ? Dans l'évolution de la création des textes fantastiques, et comme le souligne Jean Fabre :

*[L]'espace n'est plus seulement le cadre dans lequel se produit l'événement surnaturel, mais il tend à devenir le monstre lui-même ; il se fait siège de l'altération et matériau du Fantastique*³⁴⁰.

Il s'agira dans cette partie de voir dans quelle mesure les passages dans notre corpus peuvent être analysés à la lumière des textes de Gaston Bachelard. La réflexion sur le rapport entre l'espace et le fantastique, à la différence de celle sur le temps, est relativement récente, comme le souligne Patricia García³⁴¹ qui rend hommage à la conférence de Foucault de 1967 intitulée « Des espaces autres ». Foucault y développe l'approche des hétérotopies : non pas celles de Bachelard, intérieures, mais plutôt les hétérotopies extérieures, en prenant notamment l'exemple d'un lieu aux résonances ô combien fantastiques, le cimetière.

Nous signalerons enfin en introduction à ce travail la typologie établie par José Antonio Forzán Gómez³⁴². C'est une classification thématique, avec les limites que nous avons montrées, qui établit une liste sans réellement problématiser les différentes et nombreuses catégories repérées ; toutefois la courte analyse qui suit propose une subdivision intéressante entre l'immobilisme (« donde el personaje no cambia y la situación está dada por sí misma ») le voyage (« ya sea dentro del mismo espacio, de un espacio a otro de la misma clasificación o bien de un espacio a otro completamente distinto ») ou le labyrinthe (« la idea de los cambios que se asemejan con la estética de los tiempos (clásica, moderna y posmoderna³⁴³ »).

1. Les motifs du passage

On parle ici des motifs constitutifs de l'effet, inséparables de lui : les motifs que nous allons développer existent indépendamment de l'effet fantastique, mais ont alors un autre sens

³⁴⁰ FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : Librairie José Corti, 1992, p. 221-222.

³⁴¹ GARCÍA, Patricia. Présentation / Introduction. In : GARCÍA, Patricia (Ed.). *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* [en ligne], 2013, n° 1. [Consulté le 03/05/2015]. Disponible à l'adresse : <http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v1-n1-garcia/pdf-eng>.

³⁴² FORZÁN GÓMEZ, José Antonio. Hacia una cartografía de los espacios fantásticos. *SIGraDi 2007* [en ligne], México D.F. p. 444-447. [Consulté le 03/05/2015]. Disponible à l'adresse : http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2007_afl1.content.pdf.

³⁴³ « [O]ù le personnage n'évolue pas et la situation est donnée pour elle-même » / « qu'il ait lieu dans le même espace, d'un espace à un autre de la même classification ou d'un espace à un autre, complètement différent » / « l'idée des changements assimilés à l'esthétique des temps (classique, moderne et post-moderne) ».

dans un autre contexte, ce qui n'est pas le cas, à première vue, du vampire ou du fantôme. Ce ne sont pas des fins mais des moyens de passage.

Si, en effet, certains personnages sont récurrents dans nos nouvelles, ce sont des éléments qui, encore une fois, soit par leur charge symbolique, soit par le rôle qui leur est confié, contribuent au passage fantastique. Nous pensons notamment, dans l'univers angoissant de certains textes, au cheval comme animal psychopompe, littéralement « guide des âmes », celui qui transporte d'un univers à l'autre, un symbole de passage, donc³⁴⁴. Ce cheval, nous le retrouvons pourtant peu dans nos textes. Ce peut être dû à l'ancrage de beaucoup de nouvelles de notre corpus dans un quotidien urbain, ce qui rendrait aujourd'hui la présence d'un cheval presque merveilleuse, à tout le moins exotique. Néanmoins, rappelons la nouvelle « El unicornio » d'Edgardo Rivera Martínez, qui, pour sa part, s'inscrit dans le monde andin.

Plus encore, si l'on se réfère à la tradition égyptienne, le dieu psychopompe est Anubis, le dieu à tête de chien, chien que l'on retrouve aux portes des Enfers grecs avec le Cerbère à trois têtes. Or ce chien est présent, tantôt comme protagoniste, tantôt comme indice de passage, dans nos nouvelles. Nous pensons par exemple au chien de « Pasajero de al lado » qui est en quelque sorte à l'origine du drame relaté par la passagère du bus. Et si nous traversons quelques frontières, géographiques cette fois, nous remarquons chez la Salvadorienne Claudia Hernández un recours au chien dans « Mediodía de frontera », nouvelle dans laquelle une femme rencontre, avant de se suicider, un chien sur une aire de repos, et lui offre en pâture sa propre langue pour être un beau cadavre quand on la retrouvera. Si nous revenons à notre corpus, le texte « No creas en cuentos de perros » de José B. Adolph, dont nous avons déjà souligné le cynisme qui se manifeste ici littéralement et étymologiquement, illustre justement le transfert du protagoniste vers son chien. Ce sont là des motifs symboliques, mais qui sont constitutifs de l'idée de passage. Quels autres motifs parcourent nos textes ?

a) Objets : embarcations, trains, miroirs, coffres

Nous ne reviendrons pas ici sur la nouvelle « El juego de las equivalencias » dans laquelle le train acquiert une valeur de vecteur qui conduit au fantastique, car nous aurons l'occasion de développer l'analyse du texte dans la perspective de cette deuxième partie.

³⁴⁴ Pensons en France à Anatole Le Braz et à l'importance concédée aux chevaux dans ces collectes de légendes bretonnes.

Quels sont les moyens de transport employés dans nos textes et dans quelle mesure illustrent-ils ou incarnent-ils l'idée de passage ?

L'exemple le plus explicite est celui du navire la *Estrella del Mar* dans le premier volume consacré à Sarah Ellen de la tétralogie de Carlos Calderón Fajardo. En effet, ce bateau illustre en quelque sorte la migration du fantastique de l'Europe vers l'Amérique latine. Alors qu'en Angleterre, elle est chassée pour sorcellerie, elle est reconnue à l'issue de son voyage comme une sainte susceptible d'exaucer les vœux d'amour de ceux qui se confient à elle. Et c'est le voyage, et son arrivée à Pisco, qui manifestent l'évolution dans le temps ainsi que le changement d'espace, les deux dimensions de l'analyse. Le bateau, quant à lui, s'efface peu à peu : nous remarquons une évolution vers la disparition progressive de l'équipage, le développement des maladies jusqu'à ce que le navire devienne un bateau fantôme à bord duquel seul reste le capitaine avant de devenir lui aussi invisible : « El Estrella del Mar se perdió en el horizonte. Estuvo a la vista, y después desapareció. Solo quedó el mar³⁴⁵. » Le bateau renvoie aussi à la barque de Charon, à la traversée du Styx et au chemin vers les Enfers : c'est peut-être aussi ce passage qui est suggéré par Carlos Calderón Fajardo. Au-delà du motif, la désécriture se trouve dans la décomposition progressive, par l'écriture, du gothique, qui trouve une nouvelle expression au Pérou à travers les volumes suivants de la tétralogie.

« El baúl », de Felipe Buendía, nous offre un autre exemple de texte dont le passage d'un plan à un autre parcourt toute la nouvelle. Bien que l'auteur ne fasse pas partie de notre corpus restreint car le texte a été publié en 1952, nous pouvons citer ce texte comme un exemple toujours actuel car une réédition augmentée du texte a été proposée par son fils Bruno en 2014. Le protagoniste réalise un étrange voyage après être entré dans un coffre en bois, ce qui nous rappelle l'approche de Bachelard :

Le coffre, le coffret surtout, dont on prend une plus entière maîtrise, sont des objets qui s'ouvrent. Quand le coffret se ferme, il est rendu à la communauté des objets ; il prend sa place dans l'espace extérieur. Mais il s'ouvre ! [...] Le dehors est rayé d'un trait, tout est à la nouveauté, à la surprise, à l'inconnu. Le dehors ne signifie plus rien. Et même, suprême paradoxe, les dimensions du volume n'ont plus de sens parce qu'une dimension vient de s'ouvrir : la dimension d'intimité³⁴⁶.

³⁴⁵ « L'Étoile de la Mer se perdit à l'horizon. On le voyait, puis il disparut. Il ne resta plus que la mer. » CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *El viaje que nunca termina (La verdadera historia de Sarah Ellen)*. Lima : Altazor, 2010, p. 94.

³⁴⁶ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 88.

Enfin, l'objet galvaudé de l'expression fantastique, et que nous retrouvons bien sûr dans notre corpus, est le miroir : mentionné en épigraphe de « El mago » de Carlos Yushimito, topos du fantastique car il permet le dédoublement, la fragmentation, le reflet de l'image, il n'est pas pour autant systématiquement porteur d'un passage fantastique dans son sens apomorphe : dans « Le miroir déformant » de Chekhov, même si le miroir suscite l'effroi chez l'épouse du protagoniste, la période d'in vraisemblance est réduite à la portion congrue car l'explication est donnée tôt dans le texte. S'il y a coïncidence de plans, ce n'est pas entre le réel et l'impossible. De même, les miroirs déformants de la rue Álvarez Gato de Madrid, mentionnés par Valle-Inclán dans *Lucas de Bohemia*, ont peu à voir avec une expression fantastique dans le projet de l'auteur. En revanche, si l'on regarde d'un peu plus près la nouvelle « La extraña muerte de Xavier Teruel » de Víctor Miró Quesada Vargas, le miroir constitue le moyen de sortir de la subjectivité pour percevoir un reflet de vérité. Or, l'intérêt de cette nouvelle réside justement dans la modification du rôle du miroir, qui reflète l'impossible : « Se miró en el espejo y su ritmo cardíaco por poco cede : se vio deforme, igual que un rompecabezas a medio acabar. Sólo distinguí una fila de dientes que parecían bailar dentro como marionetas³⁴⁷. » Le miroir est perçu par le lecteur comme un élément d'altération du quotidien, le reflet d'une réalité grimaçante qui n'a plus rien de familier.

Observons maintenant un micro-récit de Fernando Iwasaki, dont nous reproduisons l'intégralité ici :

Sólo aparece de noche, después de doblar la curva del hotel abandonado. No veo su rostro, pero sé que está en el asiento de atrás porque su silueta se refleja oscura en el espejo retrovisor y su respiración apesta como una muela podrida. Jamás ha pronunciado palabra y cuando se va deja un rastro maloliente de niebla³⁴⁸.

Le texte contient dans ces cinq lignes les principaux clichés du fantastique : une atmosphère nocturne, un hôtel abandonné, un miroir et une présence invisible ; l'originalité réside dans la mention de l'odeur du fantôme, ce qui est beaucoup plus rare. Il ne s'agit pas d'un véritable passage fantastique, avec le glissement textuel, tant le texte est court. Néanmoins, c'est le rétroviseur, un médium, un intermédiaire de la vue, qui suggère la

³⁴⁷ « Il se regarda dans le miroir et son rythme cardiaque, pour un peu, faillit céder : il se vit difforme, tel un casse-tête à demi terminé. Il ne distingua qu'une rangée de dents qui semblaient danser, à l'intérieur, comme des marionnettes. » Víctor Miró Quesada Vargas, « La extraña muerte de Xavier Teruel » in *La estirpe...*, p. 889.

³⁴⁸ « Il n'apparaît que la nuit, après avoir franchi le virage de l'hôtel abandonné. Je ne vois pas son visage, mais je sais qu'il est sur le siège arrière parce que sa silhouette se reflète, obscure, dans le rétroviseur et sa respiration sent aussi mauvais qu'une dent pourrie. Il n'a jamais prononcé un seul mot et lorsqu'il s'en va, il laisse une trace nauséabonde de brouillard. » « El pasajero », IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2004, p. 113.

présence, et constitue la dérèstique. De cet emploi du miroir, nous pouvons avoir avec Ana María Barrenechea une lecture universalisante :

*El espejo guarda en su reflejo empañado una constante sugestión de irrealidad y de poesía que suele enriquecerse [...] con alusiones a los arquetipos platónicos, a la creencia popular en el doble y en los espejos mágicos, a la idea gnóstica de que el universo es una copia invertida del orden celeste, a la deformación monstruosa o a la multiplicación infinita de sus superficies enfrentadas*³⁴⁹ [...].

Néanmoins, on objectera à notre approche que les objets de passage ne sont pas toujours des symboles de mouvement dans l'espace : par exemple, « La espera » d'Alfredo Damert, qui rappelle dès la première lecture « Continuidad de los parques » de Cortázar, a pour motif de jonction entre les strates, pour charnière du passage, non pas un fauteuil de velours vert, mais un pommier. La charge symbolique de cet arbre ne permet pas, à première vue, d'y voir une image du passage. En effet, c'est plutôt ici la structure narrative elle-même qui suffit à créer le glissement et la métalepse.

b) Lieux : hôtels, galeries, couloirs, seuils

C'est ici qu'il convient d'établir une distinction, entre, d'une part, l'espace comme cadre de l'action et d'autre part, l'espace auquel est conféré un rôle dans la progression. Nous trouvons dans notre corpus de nombreux lieux de passage, qu'ils soient le passage de l'extérieur vers l'intérieur, comme par exemple le seuil de la maison, le passage d'un intérieur vers un autre – et comment ne pas penser alors aux couloirs de *Shining* ? –, le passage couvert qui relie deux espaces ouverts, ou encore, l'hébergement de passage par excellence, l'hôtel. Il s'agit là de lieux qui ne seront jamais familiers parce qu'on n'y reste pas : furtifs, progressifs ou radicaux, ce sont des traits d'union entre deux espaces, ou entre deux moments.

L'archétype de la nouvelle fantastique se déroulant dans un hôtel, et qui fait partie de la mythologie fantastique, est sans doute « La puerta condenada » de Cortázar, publiée en 1956, où dès les premières lignes l'intertextualité – l'hôtel s'appelle Cervantes – suscite la mise en abyme et la folie. Bien plus tard, l'espace-hôtel conserve sa charge symbolique et en 2013, José Donayre et David Roas publient un recueil de micro-récits intitulé *201*, déjà évoqué à propos d'un texte de Carlos Calderón Fajardo. Partant du récit d'une anecdote, toutes les nouvelles ont lieu dans une chambre d'hôtel qui porte le numéro 201. Ces lieux

³⁴⁹ « Le miroir conserve dans son reflet terni une suggestion constante d'irréalité et de poésie qui s'enrichit d'ordinaire [...] grâce à des allusions à des archétypes platoniciens, à la croyance au double et aux miroirs magiques, à l'idée gnostique que l'univers est une copie inversée de l'ordre céleste, à la déformation monstrueuse ou à la multiplication infinie des surfaces qui se font face [...]. » BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires : Centro Editor de América latina, 1984, p. 98.

correspondent donc à l'approche freudienne de « l'inquiétante familiarité » : finalement, l'espace de l'hôtel recrée, invente une fausse familiarité qui devient impersonnelle.

L'hôtel dans « No sueñas con palomas porque me asustas » illustre bien cet aspect impersonnel, puisque « en los hoteles todos somos invisibles³⁵⁰ ». Ce lieu où Edmundo rêve est un lieu fermé, où la fenêtre vers l'extérieur, par laquelle regarde Lucía, révèle les parcours imaginatifs du personnage dont on peut supposer qu'il s'agit d'un écrivain. L'hôtel devient alors le lieu de repos et le laboratoire de futures créations littéraires. Nous repérons d'autres nouvelles dont l'action se passe dans des hôtels, comme « Retornos » de Sandro Bossio.

Le seuil a lui aussi sa place et son importance dans notre corpus et dans l'écriture fantastique, ne serait-ce qu'à travers le nom choisi pour une récente revue liménienne dont le premier numéro a été publié en 2012 et le suivant tout récemment en 2014, et qui s'appelle *Umbral*. Nous en trouvons un avatar chez Carlos Schwalb dans « El paso del nordeste », qui contient déjà l'idée dans le titre, mentionne des franchissements de seuils³⁵¹ et dont la construction dessine un mouvement permanent d'ascension. C'est justement cette idée que l'on retrouve chez Martin de la Soudière :

Les images fondatrices du lieu d'intervention du passeur sont celles du fleuve (la barque que son pilote fait traverser d'une rive à l'autre) et de la montagne (le col, le « port », la « passe ») – et, par extrapolation, l'établissement de ponts, de passerelles ou d'ouvertures entre ciel et terre (on trouve ici entre autres la symbolique de l'arc-en-ciel, chemin entre l'ici-bas et l'au-delà), sacrée et profane, mort et vie, haut et bas³⁵² [...].

L'espace représenté peut enfin être un espace métaphorique, et les seuils qui s'y trouvent prennent alors une charge symbolique. C'est le cas dans « La casa » de José B. Adolph, déjà évoqué, et où la maison représente la conscience du personnage. Dans ce même texte, un lieu de passage employé de manière métaphorique. L'expression « apenas si registró en los umbrales de su conciencia un paulatino cambio de ruta³⁵³ » nous montre bien que ce n'est pas le motif mais l'idée représentée qui compte.

2. Les déplacements dans l'espace

C'est là une approche plus vaste de la question du rapport entre passage / espace / fantastique. Nous choisissons donc de nous concentrer sur les glissements textuels qui sont

³⁵⁰ « [D]ans les hôtels, nous sommes tous invisibles ». Eduardo González Viaña, « No sueñas con palomas porque me asustas » in *La estirpe...*, p. 660.

³⁵¹ « [C]ruzar el umbral de la puerta » (« [P]asser le seuil de la porte »). Carlos Schwalb, « El paso del nordeste » in *La estirpe...*, p. 822.

³⁵² SOUDIÈRE, Martin de la. Le paradigme du passage. *Communications*, 2010, n° 70, p. 24-25.

³⁵³ « [C]'est à peine s'il releva au seuil de sa conscience un progressif changement de route ». José B. Adolph, « La casa » in *La estirpe...*, p. 585.

permis par ces déplacements et créent l'effet fantastique.

Si l'on parle de mouvement ou de passage, il est nécessaire de préciser dans quel référentiel on se situe : en effet, une personne assise dans un train en marche peut ne pas être en mouvement par rapport à une personne qui marche sur le quai à la même vitesse que le train pour continuer de la voir. La personne sur le quai est en mouvement dans le référentiel « quai de gare », mais pas dans le référentiel « train ».

D'ailleurs, nous trouvons dans nos nouvelles des cas de voyages avec des personnages-passagers, que ce soit dans « El baúl » de Felipe Buendía ou « La momia » de Ventura García Calderón. Néanmoins, il est aussi des cas de figure où le protagoniste vit le passage, mais d'autres personnages en sont témoins. Cela est différent des nouvelles fantastiques traditionnelles, plus anciennes, dans lesquels les personnages secondaires sont justement des points de repères d'objectivité pour le lecteur : nous pensons aux domestiques inquiets du Horla de Maupassant ou, de l'autre côté de l'Atlantique, au médecin de « Cuento de Pascuas » de Rubén Darío, ou encore à certaines nouvelles du recueil *Anaconda* d'Horacio Quiroga, dans lesquelles la narration est prise en charge par un scientifique sérieux.

*Ciertas formas de testimonio, totalmente internas respecto a lo narrado, se prestan menos a la erosión o a la sospecha. Es lo que sucede cuando la garantía de la verdad se encarna en un testigo no implicado en la transgresión fantástica, pero que forma parte del mundo en que la transgresión se lleva a cabo*³⁵⁴ [...].

Il y a ainsi des personnages qui sont une preuve que l'impossible a bien eu lieu, comme l'ami du protagoniste de « El baúl » entre autres nombreux cas dans les nouvelles de notre corpus.

a) Le dédoublement : déplacement d'une partie du personnage

Le thème du double est récurrent dans la littérature fantastique classique, que ce soit chez le Jekyll de Stevenson, le Dorian Gray de Wilde ou dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée. L'approche que nous avons choisie nous conduit à aborder la question du double dans une *dynamique* de dédoublement, c'est-à-dire se demander comment, dans le texte, est opéré ce dédoublement. Il s'agit là d'un passage où interviennent des passagers, tantôt existants, tantôt suggérés.

Deux textes hispano-américains, dont nous pouvons supposer qu'ils sont connus de nos auteurs, permettent d'avoir des points de comparaison : nous pensons à « La casa de

³⁵⁴ « Certaines formes de témoignage, totalement internes par rapport à ce qui est raconté, se prêtent moins à l'érosion ou à la suspicion. C'est ce qui se passe lorsque la garantie de vérité s'incarne dans un témoin non pas impliqué dans la transgression fantastique, mais qui fait partie du monde dans lequel la transgression a lieu [...]. » CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 76-77.

azúcar » de Silvina Ocampo et « El otro » de Borges. Dans le cas de la première nouvelle, le dédoublement vient de la migration d'un personnage vers l'autre par imprégnation : dans ce texte, Cristina reçoit d'abord une robe en velours, puis accueille un chien, puis se fait appeler Violeta, et enfin acquiert des talents de chanteuse qu'elle n'avait pas. La manifestation du dédoublement nous semble contenue dans des vers de Lope de Vega mentionnés par Cristina : « Me gustan los medios de transporte. Soñar con viajes. Irme sin irme. "Ir y quedar y con quedar partirse"³⁵⁵. » L'ambiguïté de l'espagnol « partir », qui signifie aussi bien s'en aller que couper en deux, nous semble contenir à la fois le mouvement, le passage et la division. Il en va de même dans notre corpus dans la nouvelle « El juego de las equivalencias », où l'effet fantastique repose sur le transfert des caractéristiques d'un personnage vers un autre. Si ce transfert est univoque chez Ocampo, il est réciproque chez Sandro Bossio.

Voyons de plus près cette nouvelle en relevant quelques glissements sémantiques :

- *Aprendimos a trasegar en silencio [...].*
- *le hice a Adelina la proposición de jugar a los espejos. Ella quedó encantada con la idea de imitar mis movimientos y verse retratada en los míos. Pero le gustó mucho más el cambio de identidades.*
- *No hemos terminado el juego de los espejos [...] Es que tú tomaste mi lugar [...] Que yo no engañé a nadie [...].*
- *Salí de la alcoba con la inexplicable impresión de estar encarnada en otro cuerpo*³⁵⁶ [...].

Le choix du verbe « trasegar », pour illustrer le jeu des deux enfants, n'est pas innocent, et contient à la fois une idée de passage, d'une entité à une autre, et un dédoublement. La modalité du jeu, qui fausse la vraisemblance et pose une réalité autre, celle de l'imaginaire, crée un autre passage. La troisième citation de notre relevé illustre la réciprocité parfaite instaurée entre les personnages et la dernière marque la migration d'une partie du personnage dans le corps de l'autre.

Borges, dans « El otro », suppose la rencontre du narrateur avec un autre lui-même, mais plus jeune. Si nous nous attachons à l'étude de « Última visita » de Ricardo Sumalavia, nous constatons des manifestations semblables. Le point de départ est une ambiguïté spatiale,

³⁵⁵ « J'aime les moyens de transport. Rêver de voyages. Aller sans m'en aller. "Aller et rester et en restant, se partager". » « La casa de azúcar » in OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires : Emecé, 2006, p. 196.

³⁵⁶ « Nous apprîmes à passer de l'une à l'autre en silence » (p. 729), « je proposai à Adelina de jouer aux miroirs. Elle fut ravie à l'idée d'imiter mes mouvements et de se voir dépeinte dans les miens. Mais le changement d'identités lui plut encore davantage » (p. 729), « Nous n'avons pas terminé le jeu des miroirs [...] Toi, tu as pris ma place [...] Mais moi, je n'ai trompé personne » (p. 731-732), « Je sortis de la chambre avec l'impression inexplicable d'être incarnée dans un autre corps » (p. 730). Sandio Bossio, « El juego de equivalencias » in *La estirpe*...

une adresse de livraison qui est la même dans deux districts de Lima. Braulio Mendoza, qui ne peut pas avoir un nom plus diamétralement opposé à celui du narrateur, lui ressemble pourtant (« Sus labios delgados, su mentón anguloso, sus pómulos ahora reseco, eran una lacerante simulación de mis facciones [...] »), ce qui est confirmé ensuite (« – Te dije que era Braulio... Es mi hijo. Llámalo – clamó el anciano [...] »). L'impression de dédoublement réside ici dans l'idée d'avoir deux identités, de mener une double vie, ce qui est suggéré au début de la nouvelle et évolue tout au long de celle-ci à travers la ressemblance physique entre les personnages, qui fait entrer le rôle du temps. Mais cette conjonction de plans se retrouve aussi dans la dernière description de Margarita, l'épouse de Braulio (« Ella me sacó de la habitación como quien muestra la salida de un laberinto³⁵⁷ [...] »), qui rappelle sans aucun doute le fil d'Ariane, ce qui est d'autant plus troublant que la femme du narrateur s'appelle Ariadna.

Il convient alors de distinguer le dédoublement « imposé » et le dédoublement « vécu », selon qu'il est présenté par un autre personnage qui remet en question l'individu, ou bien quand le narrateur-personnage fait lui-même le récit de l'impression de fragmentation.

b) La traversée d'un espace catalyseur des événements

Nous nous concentrerons pour cette partie de notre travail sur deux exemples : celui du roman de Harry Belevan *La piedra en el agua* et la nouvelle déjà évoquée « De acá no nos vamos ni muertos ».

Dans ce roman de Belevan dont la structure, qui repose sur la mise en abyme, a des allures baroques, le personnage de Gésine vit à Paris dans la rue Montmartre, dans un appartement détenu par un certain Roderick Usher qui a laissé sa bibliothèque intacte après son départ. Le protagoniste en consulte des volumes et le roman est le récit d'une lecture dans un jeu de mise en abyme de type baroque déjà perceptible dans le nom du précédent habitant qui rappelle Edgar Allan Poe. Mais le fragment du texte qui nous intéresse concerne une promenade en solitaire du personnage principal à travers les rues de Paris, sans doute dans le quartier de la place du Caire, à la manière du flâneur baudelairien, et surtout à travers des *passages*.

³⁵⁷ « Ses lèvres fines, son menton anguleux, ses pommettes à présent sèches, tout cela formait une copie déchirante de mes propres traits », « « Je te dis que c'était Braulio... Mon fils. Appelle-le ! » s'écria le vieil homme », « Elle me guida hors de la pièce comme on indique à quelqu'un la sortie d'un labyrinthe » (Traduction du collectif Tradabordo déjà mentionné, disponible à l'adresse <http://fr.calameo.com/read/002617799215d82fdb2a4>). Ricardo Sumalavia, « Última visita » in *La estirpe...*, p. 851 pour toutes les citations.

*Una y otra calle, empedradas o arqueadas con portales, la llevaron finalmente, por entre pasajes discontinuos en donde apenas se filtraban algunos rayos solares, a una ancha plazuela disconforme, también empedrada, sobre la que se asomaban, avergonzadas, las fachadas leprosas de apretadas casitas*³⁵⁸.

La lecture de cette promenade du personnage de Gésine nous rappelle le travail de Walter Benjamin sur les passages de Paris :

*Ces portes – les entrées des passages – sont des seuils. Aucune marche de pierre ne les signale. Mais on les remarque à l'attitude hésitante des rares personnes qui les franchissent. Des pas chichement mesurés révèlent, sans qu'eux-mêmes le sachent, qu'on est devant une décision à prendre*³⁵⁹ [...].

Cette description peut nous rappeler la définition de Todorov, consistant, rappelons-le, en une hésitation entre une explication rationnelle et une explication irrationnelle, le fantastique étant justement le moment de l'hésitation qui demande dans les textes traditionnels de faire un choix. Nous en trouvons ici une traduction spatiale à travers l'image du seuil comme lieu de l'hésitation. Dans une rue aux façades alignées, le passage crée une rupture et suscite la curiosité des passants qui s'y aventurent. Néanmoins, dans notre roman, ce n'est pas tant l'entrée du passage qui importe que sa traversée, c'est-à-dire le mouvement. Mais plus encore, c'est donc le fait d'emprunter le passage qui conduit à un autre univers. Cet espace est souvent considéré comme un lieu insolite ; une voie réservée aux piétons, qui relie deux rues. C'est donc, par définition, un lieu ambivalent : un espace public sur un terrain privé, un espace intérieur en extérieur, le terrain idéal pour le fantastique, qui cultive l'ambiguïté. Nous pouvons alors dire que Belevan met en pratique ici ce qu'il développait dans la théorie : la traversée du passage rend compte d'un phénomène de désécriture, un glissement non pas sémantique, mais d'ordre conceptuel, celui-ci, qui crée l'effet fantastique. Tout au long de ce chapitre du roman, le jeu entre l'univers parisien de référence, que connaît et où a vécu Harry Belevan, et le texte imaginaire contribue donc à cet effet.

c) Espace vécu et espace rêvé

La déréalité s'opère aussi dans le passage de l'espace vraisemblable à l'espace du rêve. Nous en trouvons un exemple intéressant dans « Entre dos eclipses » de José Donayre. La nouvelle s'ancre dans une situation de vraisemblance dès l'incipit : « Recibió el paquete un

³⁵⁸ « Une rue, puis une autre, pavées ou flanquées d'arcades, la conduisirent finalement, à travers des passages discontinus où filtraient à peine quelques rayons de soleil, jusqu'à une vaste place asymétrique, elle aussi pavée, sur laquelle apparaissaient, honteuses, les façades lépreuses de petites maisons collées les unes aux autres. » (C'est nous qui soulignons.) BELEVAN, Harry. *La piedra en el agua*. Barcelona : Tusquets, 1977, p. 33.

³⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Paris : Éd. du Cerf, 1997, p. 114.

martes en la mañana. Era un sobre mediano, con la parte interior recubierta por pequeños globos de plástico llenos de aire [...]. » Cet effet de réel se développe dans la description du contenu de l'enveloppe, le passage fantastique réside dans une description en focalisation interne : « De pronto tuvo la sensación de que la piedra ejercía cierta influencia sobre él [...]. » L'ellipse narrative suggère le rêve : « Y era de noche cuando Pedro fue sacudido por un sobresalto. Tenía la cabeza apoyada sobre su escritorio [...]. » La première étape du récit se ferme sur « Abrió una de las gavetas de su escritorio y guardó la porción del eclipse solar ». Ce n'est qu'à la fin de la nouvelle, après la rencontre entre les personnages, que l'on retrouve la mention du tiroir : « El ojo perspicaz de uno de [los peritos en criminalística] cayó sobre la gaveta abierta. » Or, entre ces deux mentions, le cadre spatial a changé, le temps passé reste indéfini (« [d]espués de un tiempo incalculable³⁶⁰ »), et le point de vue, qui était interne, centré sur les émotions liées à la séparation subie par le personnage, devient externe, à travers une tonalité qui évoque le roman policier. À l'instar de la première séquence, le narrateur suggère que la scène de la rencontre avec Fatima est un rêve. Or la scène de crime, dont les éléments laissent penser à un suicide, place dans le tiroir non pas l'arme du crime, mais une arme symbolique, la pierre.

Finalement, c'est le tiroir, espace de l'intérieur et de l'extérieur, espace du caché et du découvert, qui constitue le point de passage entre l'espace diégétique vraisemblable et l'univers onirique de retrouvailles fantasmées. Le tiroir semble être le lieu de la résolution de l'énigme dans cette nouvelle, comme c'est le cas dans un autre texte de José Donayre, « La enramada de Léona » :

En su habitación, adornada tan solo por una gran fotografía del Sena, Léona se acucilló frente a una gaveta. Introdujo la llave en la cerradura, girándola de inmediato, y tiró de la manija. Cientos de fotografías de diferentes tamaños ocupaban el pequeño espacio del cajón.

Me acerqué a la gaveta y tomé la fotografía de la manifestación de Saint-Julien-Le-Pauvre³⁶¹.

³⁶⁰ « Le paquet arriva un mardi matin. C'était une enveloppe de taille moyenne, dont l'intérieur était recouvert de petites bulles de plastique remplies d'air » (p. 85), « Tout à coup, il eut la sensation que la pierre exerçait une certaine influence sur lui » (p. 86), « Et il faisait nuit lorsque Pedro fut pris d'un sursaut. Il avait la tête appuyée sur son bureau » (p. 87), « Il ouvrit l'un des tiroirs de son bureau et y rangea le morceau d'éclipse solaire » (p. 87), « L'œil perspicace de l'un [des experts de criminalistique] tomba sur le tiroir ouvert » (p. 95), « Après un temps incalculable » (p. 95). José Donayre, « Entre dos eclipses » in *17 fantásticos... I*.

³⁶¹ « Dans sa chambre ayant pour seul décor un grande photographie de la Seine, Léona s'accroupit devant un tiroir. Elle introduisit la clé dans la serrure, la fit tourner immédiatement, et tira la poignée. Des centaines de photographies de différentes tailles occupaient le petit espace du tiroir » (p. 740), « Je m'approchai du tiroir et pris la photographie de la manifestation de Saint-Julien-Le-Pauvre. » (p. 744) José Donayre, « La enramada de Léona » in *La estirpe...*

Encore une fois, le tiroir se trouve au cœur du passage fantastique qui repose sur la confusion entre deux personnages, le narrateur et son grand-père. Ici, il ouvre et ferme le passage.

À la différence des aspects textuels, notamment les déictiques, qui créent une ambiguïté du texte, nous remarquons dans cette nouvelle que le passage vient d'un espace, le tiroir, qui fait lui-même passer d'un espace à un autre.

Nous aurions pu espérer une analyse du sens du tiroir chez Bachelard pour compléter notre interprétation. Malheureusement, le chapitre qu'il y consacre dans *La poétique de l'espace* est empreint de critique à l'égard de Bergson qui l'emploie pour critiquer les classifications, puis développe une réflexion à partir d'un texte de Bosco qui nous semble complètement étranger au sens que lui donne José Donayre dans ces deux nouvelles. Freud y voit, dans son introduction à la psychanalyse, la représentation symbolique de l'organe sexuel de la femme. Encore une fois, et malgré la représentation de la Vénus de Dali, illustre figure du surréalisme qui semble cher à Donayre, ce n'est pas le sens que nous donnons à la mention du tiroir.

Ainsi, l'espace acteur, l'espace traversé, l'espace dédoublé, constituent un référent propice au développement de passages entre divers plans et ainsi de dérèistiques, glissements textuels et surtout désécritures fantastiques. Que dire alors de la remarque de Fabre³⁶², si ce n'est qu'elle nous invite maintenant à étudier d'autres types de passages que l'on peut percevoir à travers le traitement du temps dans les nouvelles de notre corpus ?

B. Temps

Nous avons eu l'occasion de mentionner en première partie de notre travail l'heure du loup, comme un moment de transition de l'état diurne à l'angoisse nocturne. Il s'agit aussi du titre d'un film d'Ingmar Bergman de 1968 qui, pour sa part, renvoie au moment qui précède l'aube, moment charnière où l'on meurt, où l'on naît, moment aussi où le célèbre Nosferatu s'apprête à attaquer sa victime avant de disparaître, au lever du soleil. Dans un cas comme dans l'autre, il y a un passage dans le temps, et peut-être une angoisse liée à la conscience de ce temps. C'est donc un moment clé dans notre réflexion sur le fantastique, que les auteurs de notre corpus ne manquent pas d'exploiter : « Comenzaba a llegar la noche, y la ventana se oscureció de repente, alargando su rojiza negrura sobre la habitación que volvía a ser idéntica

³⁶² « [I]l n'est plus d'espace fantastique privilégié. Une loi d'organisation interne en conditionne la fantasticit . Et cette dernière ne saurait s'engendrer, l'espace n'étant qu'une métaphore de la durée, en dehors d'une étroite liaison avec une *organisation temporelle* [...]. » FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : Librairie José Corti, 1992, p. 224.

a cualquier cuarto de un hotel de turistas³⁶³. » Le temps, obsession de Borges, mais aussi de José Guich, est marqué par sa valeur subjective et une conception qui peut être différente selon les civilisations, les coutumes : linéaire, cyclique, en spirale... Suivons alors encore un temps la réflexion de Fabre : « [C]e qui rompt le temps horizontal, la verticalité magique du temps bouclé, de l'éternel retour (donc du revenant, de la survie), ce temps autre, peut indifféremment donner l'impression d'une *durée extensive* ou d'une *concentration*³⁶⁴. » C'est pourquoi nous aurons recours dans cette partie de notre analyse à ces distinctions opérées en narratologie par Gérard Genette comme points de repère du traitement du temps dans le récit, pour ensuite nous en détacher et voir comment les passages fantastiques interrogent ces cloisonnements. Cela nous donnera l'occasion d'interroger cette présentation des constructions narratives, de les prolonger le cas échéant, et d'en voir la validité pour un corpus de nouvelles, quand Genette, lui, a un corpus différent sur bien des points, celui d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

1. Ordre

La succession chronologique des événements n'apporte aucune idée de passage dans le fantastique : lorsque les étapes du récit se déroulent dans l'ordre – disons dans un ordre de succession qui obéit aux lois de la vraisemblance communément admise – l'effet fantastique se concentre sur d'autres aspects. Aux anachronies traditionnelles que sont l'analepse et la prolepse, processus qui bousculent la progression ordinaire du temps, nous ajouterons deux modalités qui définissent d'autres rapports de succession des événements et qui nous semblent constituer des « possibles » qui favorisent le passage vers l'effet fantastique : la collision entre deux temporalités, et le déroulement « à rebrousse-temps » de l'action.

a) Analepses et prolepses

D'après Gérard Genette, la prolepse se définit par « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » et l'analepse, « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve³⁶⁵ [...] ». Mais les analepses et prolepses ne sont pas spécifiques à l'écriture d'expression fantastique. Nous n'avons pas trouvé d'exemples pertinents d'analepses dans

³⁶³ « La nuit commençait à arriver, et soudain, la fenêtre s'obscurcit, étendant sa noirceur rougeâtre sur la chambre qui redevenait alors identique à n'importe quelle autre chambre d'un hôtel pour touristes. » Eduardo González Viaña, « No sueñes con palomas porque me asustas » in *La estirpe...*, p. 660.

³⁶⁴ FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : Librairie José Corti, 1992, p. 227.

³⁶⁵ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 82.

notre corpus : elles sont présentes, mais ne contribuent pas nécessairement à un passage. En revanche, nous relevons deux cas intéressants de prolepses. On a tendance à associer la prolepse au domaine de la science-fiction : c'est oublier qu'elle peut être employée même pour un effet fantastique. Rappelons que dans notre conception, la différence entre la science-fiction et le fantastique est que la première fonctionne dans un univers homogène clos qui obéit à sa propre logique tandis que le second résulte de la rencontre impossible et insoluble entre deux plans.

Observons d'abord « Foto velada » de Belevan, déjà évoquée précédemment. La trame repose sur la prémonition de la mort du protagoniste, figée par avance dans la photographie : l'objet photographique est donc vecteur de la prolepse. L'ironie du sort, à la fin du micro-récit, nous rappelle qu'il s'agit d'un texte littéraire, qui donne alors le dernier mot au narrateur omniscient : « *Tiempos después se archivaría el caso como uno más entre los muchos crímenes irresueltos, pues no se halló indicios ni entre las fotos del estudio veladas, seguramente, por la repentina luz que debió entrar cuando el asesino violentó la puerta*³⁶⁶. » La prolepse interroge ainsi la fatalité.

On découvre une autre prolepse dans « Intersecciones », le jeu des temps verbaux qui contribue à l'effet de prolepse :

*Y de los amarillentos planos Urteaga derivó a las imágenes : ahí aparecían las torres que las edades futuras erigirían, cuando él y todos los que respiraban ahora en Cajamarca apenas serían unos cuantos huesos amontonados en alguna tumba, cuando aquel 1878 no fuese más que un año cualquiera en las cronologías*³⁶⁷ [...].

Ici, la prolepse n'est pas le levier vers le fantastique ou le moteur du glissement, mais elle contribue à la désécriture dans la projection d'un temps futur sur un objet du présent. Il y a donc cette différence entre les deux nouvelles : l'une a recours à la prolepse pour y concentrer l'effet fantastique, tandis que l'autre suggère un nouveau cadre, puisque c'est l'enfermement du personnage dans ce cadre qui est le véritable passage fantastique. Il est toutefois intéressant de remarquer que, dans les deux cas analysés, la « manœuvre narrative » dont parle Genette est médiatisée par une photographie.

³⁶⁶ « Quelque temps plus tard, l'affaire serait classée comme tant d'autres crimes non résolus, car on ne trouva aucun indice, pas même parmi les photos du studio, voilées vraisemblablement par la lumière soudaine qui avait dû entrer lorsque l'assassin avait forcé la porte. » « Foto velada » in BELEVAN, Harry. *Cuentos de bolsillo*. Lima : Editorial Universitaria, 2007, p. 40.

³⁶⁷ « Et des plans jaunâtres, Urteaga passa aux images : on y voyait les tours que les époques futures érigeaient, lorsque lui et tous ceux qui respiraient alors à Cajamarca ne seraient plus que quelques os entassés dans une tombe, lorsque cette année 1878 ne serait plus qu'une année quelconque dans les chronologies [...]. » (C'est nous qui soulignons.) José Guich, « Intersecciones » in *La estirpe...*, p. 769.

b) Collisions

Reprenons « La enramada de Léona » de José Donayre, constitué de plusieurs passages. Le premier s'opère au niveau de l'ambiguïté des pronoms, qui associe le protagoniste à son grand-père dans un jeu d'implicite comme nous l'avons vu. Le deuxième passage, lui, deuxième tour d'écrou en quelque sorte, relève d'une collision entre deux temporalités qui se rencontrent, ici par l'intermédiaire de la photo sortie du tiroir : « – Soy yo, – dije sin crear mis propias palabras – pero se trata de mi abuelo. Creo que él estuvo en Francia por estos años. / – ¡Qué dices! Eres tú, ¿no lo entiendes³⁶⁸ ? »

C'est au moment où les temporalités différentes entrent en collision que l'effet fantastique se produit, qu'il ne s'agit plus seulement d'une coïncidence, mais d'un glissement textuel qui repose sur la rencontre entre ces temps à travers le dialogue des personnages.

Chez José Guïch, mais dans une autre nouvelle, « Paisaje con hombre que corre » nous observons une collision des temps sur laquelle repose l'intrigue. La nouvelle relève à première vue et dès l'incipit de l'écriture du roman policier, mais encore une fois, c'est le temps, et ici un télescopage de deux temps, qui crée le fantastique. Cette collision est d'ailleurs réelle, puisque le point de départ de l'énigme est la découverte d'un cadavre renversé par une voiture, mais dont les effets personnels, notamment le chapeau, laissent penser qu'il vient d'une autre époque. Au fur et à mesure de la progression narrative, d'autres indices montrent que l'impossible a lieu, à commencer par les dates des documents officiels et l'âge apparent de la victime : « Considerando las fechas al pie de la letra, el sujeto tendría, a esas alturas, noventa y cuatro años. *Absurdo.* » Mais plus encore, la référence intertextuelle à Borges à travers la mention aux billets et pièces de monnaie confirme le trouble : « Los billetes y monedas antiguos tienen una apariencia inconfundible. Éstos son nuevos. Hasta te diría que acaban de salir de fábrica³⁶⁹. » La nouvelle superpose deux temps dans le même espace, la ville de Lima en 1935 et en 1995. Quel sens donner à ce choix d'écriture ? Nous notons une forme de nostalgie, comme si le fait d'avoir recours au temps passé permettait d'interroger la société : en effet, à mesure que l'enquête progresse, la ville a changé, et les lieux recherchés sont devenus ce qu'il y a de plus impersonnel : « playa de estacionamiento »

³⁶⁸ « – C'est moi, – dis-je sans croire mes propres mots – mais il s'agit de mon grand-père. Je crois qu'il a vécu en France à cette époque. / – Qu'est-ce que tu racontes ? C'est toi, tu ne comprends pas ? » José Donayre, « La enramada de Léona » in *La estirpe...*, p. 740.

³⁶⁹ « En considérant les dates au pied de la lettre, l'individu aurait, alors, quatre-vingt-quatorze ans. *Absurde.* » (p. 774), « Les billets et les pièces anciens ont une apparence inéquivoque. Ceux-ci sont neufs. Je te dirais même qu'ils sortent tout juste de l'atelier. » (p. 776) José Guïch, « Intersecciones » in *La estirpe...*

(parking), « restaurante pollos a la brasa » (poulets rôtis), faisant de la ville un palimpseste dont le protagoniste explore les couches superposées.

c) Temps fantastique : le déroulement à l'envers

À l'instar de « Viaje a la semilla » de Carpentier, ou dans des techniques cinématographiques utilisées dans *Memento* (C. Nolan, 2000) ou au début du *Labyrinthe de Pan* (G. del Toro, 2006), ou plus récemment encore dans *L'étrange histoire de Benjamin Button* (D. Fincher, 2008), il semble que le déroulement du récit à l'envers, c'est-à-dire dans un ordre inverse, dans une succession d'étapes contraires aux lois qui régissent la physique, interroge la logique de la trame narrative. Dans le cas de Guillermo del Toro, c'est le sang qui remonte le long de la joue d'Ofelia, dans le cas de *Memento*, c'est un polaroid dont l'image disparaît peu à peu et un film construit sur des séquences courtes qui imitent les troubles de la mémoire du personnage principal Leonard. C'est déjà ce que proposait Alejo Carpentier dans son texte de 1944 et dont les premières lignes suggèrent la construction originale de la trame.

Dans notre corpus, nous trouvons une nouvelle, ou plutôt un micro-récit, qui se déroule complètement à l'envers : « Cuando en Roma » de Belevan. La nouvelle nous fait penser à « Viaje a la semilla », mais à travers un texte beaucoup plus court, qui présente une distance humoristique, voire cocasse : « Y sólo después de pagar la cuenta le sirvieron primero el postre, seguido del plato de fondo y luego un consomé. » Un élément d'explication est donné à la fin de la nouvelle : « encontré [el nombre del local], escrito también al revés y en diminutas letras que le costó descifrar. Decía : Restaurante El Zurdo³⁷⁰. » S'agit-il, à un premier niveau de lecture, de la critique d'un monde dominé par les droitiers ? Nous y lirons peut-être plutôt une distance à l'encontre de la conception linéaire du temps, sur un axe de gauche à droite, dont l'auteur indique l'arbitraire. Mais plus encore, Harry Belevan joue avec son lecteur... car il est à Rome (Roma en espagnol), qui, si on lit le mot de droite à gauche, donne « Amor ». Prendre le déroulement d'une action non pas à contre-temps mais à « rebrousse-temps » comme le titre du roman de Philip K. Dick, dont le titre original est *Counter-Clock World*, publié en 1967, pour en montrer les limites, dans un recueil qui joue avec les codes traditionnels du fantastique par des clins d'œil intertextuels, voilà ce à quoi nous invite Harry Belevan dans ce texte.

³⁷⁰ « Et ce n'est qu'après avoir payé l'addition qu'on lui servit d'abord le dessert, puis le plat de résistance, puis un consommé. », « il découvrit [le nom du restaurant], écrit lui aussi à l'envers et en lettres minuscules, qu'il eut du mal à déchiffrer. Il était écrit : Restaurant Le Gaucher. » « Cuando en Roma » in BELEVAN, Harry. *Cuentos de bolsillo*. Lima : Editorial Universitaria, 2007, p. 57.

2. Durée

a) Pauses

Nous avons déjà évoqué la longue pause que constitue « Los ojos de Lina » et qui permet une désécriture liée à la description détaillée des yeux du personnage. La pause étire le temps de la narration. De même, nous remarquons une prolongation du passage, correspondant à une pause, sur plusieurs pages dans « Intersecciones ». Les descriptions annoncent la disparition du personnage et contribuent à étirer le temps, dont le traitement particulier semble être un des ressorts de l'écriture de José Guích : « Algo parecía anunciar que ese tercer viaje a la cima era el definitivo. [...] [Cajamarca] [r]efulgía como nunca bajo ese sol matutino y el azul de un firmamento libre de nubes, que parecía un cielorraso pintado por un artista de otras eras [...] ». L'emploi de l'imparfait de l'indicatif conjugué à la construction « ir + gérondif », redoublé de l'indication de temps, allonge le texte et donc le temps de la lecture (« Se ubicó junto a la cámara, liberó el objetivo e imaginó la placa, que entraba en reacción ante ese segmento de realidad que él iría develando poco a poco ») et c'est au cours de cette description développée de manière très détaillée au regard du reste de la nouvelle, comme le ferait un ralenti au cinéma, qu'a lieu le passage. Ainsi, la désécriture ne suppose pas nécessairement un passage rapide. Le glissement sémantique est confirmé dans l'extrait : « Todo conducía a una rutina sin fisuras, sin brechas y, al mismo tiempo, a un territorio brumoso, lleno de puertas y pasadizos³⁷¹. » Les techniques modernes de photographie nous ont fait oublier la durée du temps de pose, de l'exposition, pour ne garder, en guise de souvenir dans les appareils numériques actuels, que la première étape d'une prise de vue : le son caractéristique du déclencheur et l'ouverture de l'obturateur, qui enferme l'image « dans la boîte ». Le passage peut ainsi avoir lieu dans les moments de pause descriptive.

Nous trouvons l'exemple de pause la plus longue et donc de passage le plus long de notre corpus dans « Criaturas de la sombra » de Carlos Rengifo, nouvelle déjà évoquée pour son aspect gothique et son traitement obscur de la ville. Pourquoi le passage semble-t-il se prolonger sur toute la nouvelle ? Il manifeste un étirement, au vu de la longueur réduite du texte, laissant penser que l'impression de sphère du texte n'est pas perceptible. Il semblerait

³⁷¹ « Quelque chose semblait annoncer que ce troisième voyage vers la cime était définitif. [...] [Cajamarca] resplendissait comme jamais sous le soleil matinal et bleu d'un firmament libre de tout nuage, qui ressemblait à un plafond peint par un artiste d'un autre temps », « il s'installa derrière l'appareil, libéra l'objectif et imagina la plaque, qui entraînait en réaction face à ce segment de réalité que lui, il dévoilerait petit à petit », « Tout conduisait à une routine sans fissures, sans brèches, et, en même temps, à un territoire brumeux, rempli de portes et de passages. » José Guích, « Intersecciones » in *La estirpe...*, p. 768.

plutôt que le texte constitue une nouvelle-passage qui met en avant des éléments inquiétants. L'incipit illustre à notre sens la définition du fantastique comme passage à travers une analogie urbaine : « Existe una calle en algún pueblo aledaño de la gran ciudad donde el peatón común que, distraídamente, la atraviesa sin mayor inquietud, a cualquier hora del día, en forma lenta o presurosa, termina siendo objeto de una serie de incidentes, todos muy nocivos, chocantes y perturbadores, cuyas consecuencias suscitan la lamentación³⁷². » Le passage, dans le texte, est présenté comme un cauchemar : les créatures de l'ombre renvoient aux angoisses du personnage, comme en témoigne la fin du texte. L'action centrée sur un lieu précis, dans un laps de temps assez court et sur un épisode unique sans contexte font de ces pages le récit d'une expérience anecdotique dont les sentiments décrits peuvent renvoyer aux impressions créées par le texte fantastique. Mais nous soulignerons ici le rôle déterminant de l'anthologie, c'est-à-dire l'inclusion de ce texte au milieu d'autres textes où l'effet fantastique est plus ramassé, qui permet de créer une synergie.

Voyons un autre exemple de pause dans « Relato aparente XXXI » de Gastón Fernández, dont nous n'avons pas encore eu l'occasion de développer le parcours un peu particulier. Il est né au Pérou puis a vécu en Europe, notamment en Belgique où il publie en 1986 dans la revue « La part de l'œil », aux côtés de Georges Didi-Huberman, un article consacré au rapport entre les arts et les sciences « Art et science, pour quel dessein ? ». Déjà, en 1985, il avait publié un article sur le Land-art dans cette même revue, à laquelle participe également Jean-Baptiste Baronian, auteur de *Pour un nouveau fantastique...* Deux des « Relatos aparentes » de notre corpus ont été écrits en Belgique, l'un à Bruxelles, l'autre à Namur. Nous aurons l'occasion de revenir sur les étranges coïncidences qui unissent le Pérou à la Belgique, et de souligner l'importance de l'écriture fantastique dans ces pays.

« Relato aparente XXXI » est un micro-récit, celui d'une attente qui se prolonge, avec un passage : « Entre la presencia física virtual de mi hermana y yo, quedó la idea de una llegada, de alguna existencia. » L'insistance presque caricaturale sur la durée de l'attente crée un suspense et un malaise dans les dernières lignes : « Mi hermana fue efectivamente violada y muerta poco antes de llegar. » Cela donne l'impression que la longue attente contenue dans la pause narrative laissait présager une fin tragique qui prolonge d'autant plus l'attente de l'impossible. Mais plus encore, cette nouvelle propose entre les lignes une nouvelle définition

³⁷² « Il existe une rue dans un village voisin de la grande ville où le piéton lambda qui, distraitement, la traverse sans se poser de question, à n'importe quelle heure de la journée, de manière lente ou plus pressée, finit par devenir l'objet d'une série d'incidents, tous très nocifs, choquants et perturbateurs, dont les conséquences suscitent la pitié. » Carlos Rengifo, « Criaturas de la sombra » in *17 fantásticos... I*, p. 71.

du fantastique : « [L]a llegada será [...] una aparición. Pero la aparición ya no es una verdadera llegada ; es, o una irrupción violenta, o un silencio ; un silencio epifánico. » Or « fantastique » et « épiphanie » ont la même racine, qui renvoie à l'apparition, à l'intervention d'un dieu qui recrée un ordre là où il n'y en avait pas. Ici, le silence nous renvoie aux remarques de Campra. Enfin, comme dans le cas des micro-récits d'Iwasaki, la dernière ligne conduit à relire l'ensemble du texte, ce qui donne un autre ton à « Llegará en tren, casi flotando en la ligereza de un silbido familiar³⁷³. »

b) Ellipses

Référons-nous pour commencer à la définition de Genette, pour lequel « [d]u point de vue temporel, l'analyse des ellipses se ramène à la considération du temps d'histoire éliidé, et la première question est ici de savoir si cette durée est indiquée (ellipses déterminées) ou non (ellipses indéterminées³⁷⁴) ».

Dans notre étude, nous distinguerons les ellipses grammaticales, qui renvoient à la syntaxe, des ellipses narratives, que le lecteur découvre *a posteriori*.

La nouvelle qui illustre au mieux le jeu littéraire que permet l'ellipse s'intitule justement « Elipsis », d'Armando Robles Godoy, cinéaste né à New York, fils du musicien Daniel Alomía Robles : nous y trouvons des ellipses narratives à plusieurs niveaux de lecture. Nous signalerons, dans la classification des auteurs et des nouvelles que nous avons faite, que l'auteur est né en 1923, mais que ce texte a été recensé dans l'anthologie de Vigil des années 1990 car il a été publié tardivement, en 1998.

La nouvelle s'ouvre sur la découverte d'un message comportant deux phrases énigmatiques ; l'action se noue lorsque le protagoniste découvre parmi les examens qu'il doit corriger une copie qui répond au sujet de manière provocatrice. Il est intéressant de souligner que l'étrange copie qui s'apparente au message et dont le contenu est « Al morir, Lázaro recordó que había muerto » comporte, comme le remarque le protagoniste, sept mots, tout comme le célèbre micro(nano ?)-récit du guatémaltèque Augusto Monterroso, la boutade « Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí », récit elliptique s'il en est ! Et justement, quelques lignes plus bas, le texte de Monterroso est évoqué à travers la mention

³⁷³ « Entre la présence physique virtuelle de ma sœur et moi, est restée l'idée d'une arrivée, d'une existence quelconque. », « Ma sœur a effectivement été violée et tuée peu avant d'arriver. », « [L]'arrivée sera [...] une apparition. Mais l'apparition n'est plus une véritable arrivée ; elle est soit une irruption violente, soit un silence ; un silence épiphanique. », « [E]lle arrivera en train, flottant, presque, dans la légèreté d'un sifflement familier. » Gastón Fernández, « Relato aparente XXXI » in *La estirpe...*, p. 647.

³⁷⁴ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 139.

« la historia del dinosaurio ». Ainsi, une complicité se crée entre le lecteur familier des nouvelles fantastiques et l’auteur, qui confirme l’hypothèse de lecture.

Nous pouvons schématiser les ellipses du texte de la manière suivante :



La longue introspection que constitue la nouvelle illustre une recherche vaine de sens, concentrée dans une phrase-clé : « Soy el testigo de mi propia nada³⁷⁵. » De fait, nous trouvons dans ce texte plusieurs ellipses, et le mot en espagnol joue peut-être d’ailleurs de l’ambiguïté singulier / pluriel, qui opère à différents niveaux de lecture. On dénombre deux ellipses, qui reposent sur une sorte de jeu : l’une porte sur le sujet proposé dans l’examen, une autre sur le fait que le protagoniste, qui s’évertue à essayer de connaître l’identité de l’auteur du message et de la copie avant dix heures du soir, avait le numéro de téléphone de la personne, ce que le lecteur ne découvre qu’à la fin de la nouvelle.

S’agit-il finalement d’un texte fantastique ? Une enquête est menée avec le personnage, certes, mais il n’y a pas de sentiment de peur, tout au plus une légère angoisse. Néanmoins, un personnage secondaire reste énigmatique, celui qui partage la vie du personnage et qui semble être un fantôme ; le mur repeint du garage laisse aussi penser à un mélange de temps et d’époques. Finalement, plus que la conjonction de plans, c’est ici la rencontre entre une trame laconique et la part laissée à l’imagination du lecteur qui est susceptible de créer un effet fantastique.

De manière moins systématique, mais tout aussi constitutive de l’effet fantastique, nous trouvons l’exemple d’une ellipse narrative dans « El mago » de Yushimito, en lien étroit

³⁷⁵ « En mourant, Lazare se rappela qu’il était mort » (p. 126), « Je suis le témoin de mon propre néant. » (p. 131) Armando Robles Godoy, « Elipsis » in GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *El cuento peruano 1990-2000*. Lima : Copé, 2001.

avec l'espace. C'est une nouvelle riche, polysémique, dans laquelle temps et espace confinent au fantastique. Ici, l'ellipse narrative engendre des déplacements du personnage dans l'espace. Le premier passage, dans le texte, réside dans la dépossession du corps, ou la dissociation, par l'hypnose (« Quiero irme a casa, se oyó decir »), puis la mise en doute de l'espace (« ¿Y qué le hace pensar que usted está aquí... realmente ? »). L'effet de l'ellipse est alors perçu *a posteriori* (« Tal vez habían pasado horas cuando abrió los ojos de nuevo »), ce qui conduit à la confusion des références temporelles : « ¿Y cuándo había comenzado? » Ensuite, la dépossession est confirmée : « comprendió en efecto que pronto ya no podría pensar por sí mismo³⁷⁶. » Puisque le fantastique réalise au sens propre, quelle expression figurée se retrouve dans cette image ? Une manipulation ? Doit-on en déduire que le fantastique se résume à un « tour de passe-passe », expression intéressante quand on réfléchit sur l'idée de « passage » ? En tout cas, l'ellipse, par les énigmes qu'elle crée, par la surprise qu'elle engendre, par les silences qu'elle impose, est un des moteurs de passage, car elle prend finalement un raccourci dans la trame, dont le lecteur ne peut que constater le résultat et essayer de reconstituer les éléments manquants.

c) Paradoxe du temps suspendu

Arrêter le temps, c'est en supprimer toute notion de durée, toute progression. Figurer le temps relève de l'impossible. Qu'il soit temps objectif ou temps subjectif, une caractéristique du temps est qu'il *passé*. Le temps suspendu est un temps qui ne passe pas ; c'est donc là une contradiction avec l'idée de passage comme élément constitutif de l'effet fantastique : il arrive aussi que le temps apparaisse comme figé. Ce temps figé est perceptible dans « Intersecciones » de José Güich : « Consultó su reloj y lo cotejó con las campanadas de los diversos templos : Recoleta, la Iglesia de Monjas, Belén... Cajamarca no se había extendido en tres siglos de existencia³⁷⁷. »

Certes, le temps semble figé, mais il reste le temps de la lecture : comme la double énonciation au théâtre, il existe une double temporalité dans la lecture. Comment résoudre cette contradiction ? Le passage du temps, chez Güich, est une obsession. Ici, le temps suspendu est peut-être justement ce qui permet le passage-migration du personnage dans

³⁷⁶ « Je veux rentrer chez moi, s'entendit-il dire », « Et qu'est-ce qui vous fait penser que vous êtes ici... Réellement ? », « Il s'était peut-être écoulé des heures lorsqu'il rouvrit les yeux », « Et quand cela avant-il commencé ? », « [I]l comprit en effet qu'il ne pourrait bientôt plus penser par lui-même. » *La estirpe...*, p. 908 pour toutes les citations.

³⁷⁷ « [I]l consulta sa montre et compara avec les coups de cloche des divers temples : Recoleta, l'église des Bonnes Sœurs, Belén... Cajamarca ne s'était pas étendue en trois siècles d'existence. » José Güich, « Intersecciones » in *La estirpe...*, p. 755.

l'autre univers, le même lieu, mais dans un autre temps, et d'y rester enfermé. Ainsi, ce moment qui nous semble figé dans le temps illustre peut-être finalement ce que nous pourrions appeler un « point de passage », l'endroit du texte et le moment précis où a lieu la conjonction des deux plans. Il n'est pas rare, dans les textes de science-fiction, de rencontrer des personnages qui voyagent dans le temps. La différence majeure avec nos textes est double : d'une part, le narrateur insiste ici sur la rencontre entre les temps différents et d'autre part, la perception des personnages problématise cette rencontre.

3. Fréquence

On prendra à nouveau comme point de départ la définition de Genette, qui renvoie à ce qu'en grammaire on étudie sous le nom d'aspect :

Un événement n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire, ou se répéter [...] Entre ces capacités de « répétition » des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, n fois ce qui s'est passé n fois, n fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce qui s'est passé n fois³⁷⁸.

Et nous sommes toujours animés par cette double question : 1) en quoi la gestion particulière du temps peut-elle créer un effet de passage et 2) y a-t-il des passages qui suivent la logique de ce traitement particulier du temps ?

a) Deux singulatifs identiques

Nous n'avons pas relevé dans nos nouvelles d'effet fantastique particulier de manière systématique, pour le traitement du temps.

Néanmoins, le traitement de la répétition et son rôle dans son rapport au fantastique est pertinent dans un récit, surtout lorsqu'il interroge la chronologie car l'événement relaté semble être identique au précédent : c'est dans la manière de déjouer les codes traditionnels du temps que se glisse alors la déréalité.

Nous en voudrions pour exemple la nouvelle « El gato del abismo » de Julio César Vega, dans laquelle le dernier paragraphe est identique au premier : « Estoy aferrado a la baranda de este solitario puente. El viento golpea mi rostro. Alborota mi cabello en esta oscuridad. Unos minutos y el sol bañará la ciudad. Elevo la mirada al cielo. Una plegaria estaría de más. Dicen que los gatos suelen soportar bien las caídas. » L'essentiel de la

³⁷⁸ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 145-146.

nouvelle semble plutôt relever de l'écriture du réalisme magique et rappelle par certains aspects « Un señor muy viejo con unas alas enormes » de Gabriel García Márquez, notamment dans l'attraction, en son sens le plus trivial, que représente l'ange : « a la gente le pareció divertida la presencia de una payasita con alas. Muchos turistas que pasaban cerca quisieron tomarse fotos con ella, algunos nos compraban muchos caramelos³⁷⁹. » Il s'agit à notre sens d'une allégorie de la rencontre amoureuse, ternie par l'adultère et la désillusion, qui conduit au désespoir du protagoniste. Cette nouvelle suggère l'idée d'un cercle vicieux, ou, comme l'appelle Fabre, un « *ouroboros fantastique*³⁸⁰ », donnant un exemple parfait de répétition en lien avec l'effet fantastique.

b) Un singulatif... dans deux points de vue

Reprenons ensuite la nouvelle « Retornos » de Sandro Bossio. Elle évoque pour nous la fin de « Continuidad de los parques » de Julio Cortázar ou « La espera » d'Alfredo Damert, qui reposent sur cet effet de jonction entre le début et la fin, qui contribue à l'idée de sphère et de conception cyclique du temps. Mais le jeu des points de vue est intéressant dans cette répétition, puisqu'il s'agit de la même scène, vue par le même personnage, dans un jeu de dédoublement dans le temps. Comparons :

Miró el hermoso reloj dorado de la pared : las siete de la noche. [...] Ayudándose con el cuerpo, aún mojado por el baño que acababa de tomar, hizo un amplio trazo sobre la cartulina y, al terminarlo, su mano tropezó con el tintero, que resbaló y se fue contra el suelo en una explosión de vidrios despedazados.

Et, quelques pages plus loin :

Entonces vio en el hermoso reloj dorado las siete de la noche [...] y, en la mesa, se vio a sí mismo en el preciso momento en que tiraba el tintero al piso³⁸¹.

Ici, la réitération de l'action proposée depuis un autre point de vue, mais qui finalement renvoie à un dédoublement du protagoniste, contribue à l'effet final surprenant. La progression de la nouvelle laisse croire à une progression dans le temps, et il y a alors une

³⁷⁹ « Je suis agrippé à la rambarde de ce pont solitaire. Le vent me fouette le visage. Il emmêle mes cheveux dans cette obscurité. Dans quelques minutes le soleil baignera la ville. Je lève les yeux vers le ciel. Une prière serait de trop. On dit que les chats, en général, supportent bien les chutes. » (p. 193 et p. 204), « les gens trouvèrent amusante la présence d'une petite clown ailée. De nombreux touristes qui passaient à proximité voulurent se prendre en photo avec elle ; quelques-uns nous achetaient beaucoup de bonbons. » (p. 201) Julio César Vega, « El gato del abismo » in *17 fantásticos... 1*.

³⁸⁰ FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : Librairie José Corti, 1992, p. 137.

³⁸¹ « Il regarda la belle horloge dorée accrochée au mur : sept heures. [...] À l'aide de son corps, encore son corps, encore mouillé à cause du bain qu'il venait de prendre, il fit un large trait sur le bristol et, en finissant son geste, sa main heurta l'encrier, qui trébucha et tomba au sol en explosant en morceaux de verre brisés. » (p. 85), « Alors il vit sur la belle horloge dorée qu'il était sept heures du soir [...] et, à la table, il se vit lui-même au moment précis où il jetait l'encrier au sol. » (p. 91) Sandro Bossio, « Retornos » in *17 fantásticos... 1*.

contradiction temporelle dans la description d'un nouveau singulatif qui n'est pas reproduit à l'identique avec un texte identique comme dans l'exemple précédent, mais qui fragmente le personnage et suscite une impression de retour en arrière. La structure est modélisée plus bas.

Il semblerait finalement, avec l'analyse rapide de ces deux exemples, que la désécriture fantastique interroge la conception linéaire du temps et que nos textes jouent des codes repérés par Genette pour créer le malaise et le constat de l'impossible.

Pétris de structuralisme que nous sommes dans cette approche qui vise à repérer les symptômes de l'expression fantastique à travers des outils narratologiques, ne sommes-nous pas soumis au constat décevant que nous avons encore sans succès tenté de cerner un fantastique insondable par essence ? Puisque cette écriture transgresse en permanence, avons-nous choisi les bons outils pour repérer et analyser les divers passages possibles ?

La question qui a guidé ici notre approche a été celle d'une altération ou non des catégories narratologiques du traitement du temps et de l'espace. En musique, une altération est l'emploi d'un dièse ou bémol dans l'écriture d'un morceau. Elle peut être intégrée à l'armure, c'est-à-dire qu'elle vaut pour règle dans l'harmonie du morceau, ou bien elle peut être accidentelle, c'est-à-dire être placée ponctuellement sur une mesure pour modifier un moment seulement une harmonie en place. Dans ce cas, elle est marquée sur la première note concernée dans la mesure, mais elle est valable pour la mesure entière, quelle que soit la hauteur de la note : c'est peut-être ce qui se passe pour l'expression fantastique. L'écriture d'une nouvelle est aussi linéaire que celle d'une partition, et nous pourrions être tenté d'établir un parallèle entre l'apparition des altérations accidentelles et le surgissement furtif, mais redoutable, du fantastique, qui modifie la couleur du morceau. Encore une fois, « No hay banda », mais le passage est bien là : replaçons nos remarques à l'échelle de la désécriture ou du glissement textuel au niveau du texte dans son ensemble.

C. Structures : modélisation

Notre étude se poursuit maintenant dans les passages structurels, qui concernent la construction de la nouvelle. Les points qui nous intéresseront dans cette partie seront notamment la localisation du passage dans l'économie de la nouvelle, la question de la résolution du conflit à la fin du récit, et les changements d'échelles : phrase, paragraphe, texte.

1. Fractales : une écriture fragmentée

C'est ici qu'il nous semble intéressant de revenir sur la construction des fractales. Elles sont d'ailleurs mentionnées dans notre corpus par Enrique Prochazka³⁸². Avant de développer plus précisément leurs manifestations dans des exemples de nouvelles, il convient d'abord de justifier en quoi elles sont révélatrices de l'idée de passage. « Fractal », en tant qu'adjectif est défini de la manière suivante :

Fractal, ale, als (ÉTYM. 1975, in B. Mandelbrot, les Objets fractals : forme, hasard et dimension ; dér. sav. du lat. fractus « brisé » (→ Fraction), de frangere, et suff. -al.)

Didact. Dont la forme est très irrégulière et en général interrompue, fragmentée, cette fragmentation étant quantifiable dans son irrégularité (par la dimension fractale, concept établi par Hausdorff et Besicovitch en 1919) et pouvant être représentée mathématiquement (par un ensemble fractal). « Les Objets fractals ».

Mandelbrot lui-même définit le terme ainsi :

Fractal. adj. Sens intuitif. Dont la forme est, soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue ou fragmentée, et le reste quelle que soit l'échelle d'examen. Qui contient des éléments distinctifs dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme ³⁸³.

Les figures fractales sont des objets mathématiques. Le principe sur lequel elles reposent est une géométrie dans laquelle la partie peut être identique au tout : le modèle classique pour illustrer cette idée est le flocon Koch, ou en trois dimensions et dans notre quotidien, le chou romanesco. Le collier d'Antoine, le tapis de Sierpiński ou son triangle, montrent comment un algorithme peut être créé et comment employer la dimension fractale pour reproduire à l'infini une figure de plus en plus complexe. Mandelbrot affirme à leur propos :

En premier lieu, surprise absolue et le plus grand bonheur intellectuel de ma vie, je reconnus à ces monstres un autre rôle tout à fait nouveau. On les qualifiait imprudemment d' « exceptionnels ». Je montrai, tout au contraire, que la fractalité n'est pas loin d'être la règle dans la nature. Selon le cas, elle ne concerne que des détails ou touche à l'essentiel ³⁸⁴.

³⁸² « [A]ntaño, hubo mucha fascinación por los fractales. Poco tardamos en convencernos de que eran un fraude. » (« [I] fut un temps où l'on était fasciné par les fractales. Et nous n'avons pas mis beaucoup de temps à nous rendre compte qu'elles n'étaient qu'un leurre. ») Enrique Prochazka, « Tú, que entraste conmigo » in *17 fantásticos... I*, p. 44.

³⁸³ MANDELBROT, Benoît. *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Paris : Flammarion, 1975, p. 154.

³⁸⁴ L'intégralité d'une de ses conférences donnée le 28 juin 2000 est accessible tant en texte qu'en vidéo sur le site de la webtv de l'enseignement supérieur et de la recherche à l'adresse suivante : https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_anneau_fractal_de_l_art_a_l_art_a_travers_la_geometrie_la_finance_et_les_sciences.1032. (Consulté le 28/08/2015).

Le terme de fractale suppose une brisure, une fracture, une rupture, mais qui n'est pas désordonnée ou aléatoire, et qui, bien au contraire, obéit à une logique. Traduite dans le domaine littéraire, la dimension fractale englobe et dépasse le principe de mise en abyme : si la mise en abyme représente un seul motif qui se prolonge à l'infini à partir d'un motif originel, les objets fractals, eux, seraient une infinité de mises en abyme, et peuvent se traduire, être fixés dans une formule mathématique. Nous les retrouvons d'ailleurs dans les arts visuels, par les vertiges que créent les illusions d'optique.

a) Mise en abyme

Nous en avons déjà souligné la présence chez Fernando Iwasaki dans « Casa de muñecas », ainsi que chez Alfredo Dammer dans « La espera ». La mise en abyme est constitutive de la dérèstique. Mais qu'en est-il quand, au-delà d'être employée comme recours, c'est elle qui structure la nouvelle ? Nous la retrouvons également dans de nombreux textes des *Cuentos de bolsillo* de Harry Belevan.

Regardons la nouvelle « Homenaje a E. ». Ce micro-récit, qui met en scène un célèbre auteur de nouvelles qui se lance dans la rédaction – visiblement perdue d'avance – d'un roman, semble se moquer de la mise en abyme, mais le fait de manière habile, notamment par une référence intertextuelle. Le mystérieux « E. » du titre, à notre sens, n'est autre qu'Escher, car en lisant ces lignes, c'est le dessin intitulé « Drawing hands » qui fait écho au lecteur : « allí nomás dejó de escribir y garabateó más bien unas manos dibujándose a sí mismas, lo que le impidió para siempre seguir escribiendo³⁸⁵. »

Nous interprétons cette nouvelle sous deux angles : d'abord, celui de la critique du cercle vicieux du fantastique, qui crée des labyrinthes dont on ne peut sortir. Ceci nous rappelle l'ouroboros fantastique de Fabre, ou en sciences, le ruban de Moebius. Mais plus encore : rappelons la remarque de Juana Martínez :

A diferencia de la necesidad de apoyo referencial en una geografía concreta como en los cuentos de Gregorio Martínez, los cuentos de Harry Belevan pueden inscribirse en lugares de resonancia geográfica, reales o inventados, pero su verdadera referencia es la literatura misma³⁸⁶ [...].

³⁸⁵ « [I]l cessa tout simplement d'écrire et griffonna plutôt deux mains qui se dessinaient elles-mêmes, ce qui l'empêcha pour toujours de continuer à écrire. » « Homenaje a E. » in BELEVAN, Harry. *Cuentos de bolsillo*. Lima : Editorial Universitaria, 2007, p. 45.

³⁸⁶ « À la différence du besoin d'appui référentiel dans une géographie concrète comme dans les nouvelles de Gregorio Martínez, celles de Harry Belevan peuvent s'inscrire dans des lieux à résonance géographique, réels ou inventés, mais leur véritable référence est la littérature elle-même [...]. » MARTÍNEZ, Juana. In-forme sobre el cuento peruano de finales del siglo (1970-2000). *El Cuento en red : Estudios sobre la Ficción Breve* [en ligne], 2001, n° 4. [Consulté le 27/07/2015]. Disponible à l'adresse : http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-245-3310wvp.pdf, p. 48.

On semble atteindre là une limite (et donc une forme d'essence pour Belevan ?) du fantastique, piégé dans une nouvelle sans fin. Que se passe-t-il alors quand il y a fragmentation de l'écriture, mais entre les différents niveaux de narration d'un texte ?

b) Métalepses

Depuis la publication et la reconnaissance des textes de Borges et Cortázar, nombreuses sont les nouvelles qui proposent une réflexion sur les différentes instances narratives, jouant des métalepses. Mais la métalepse n'est pas propre au roman ou à la nouvelle : nous pensons notamment à celles opérées au théâtre par Pirandello dans *Six personnages en quête d'auteur*.

La définition de Genette laisse paraître les similitudes entre la construction de la métalepse et le fonctionnement du fantastique : « Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration [...]. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive³⁸⁷. » Il en dit encore : « [C]e n'est pas une prophétie qui se réalise, c'est un piège en forme de récit, et qui "prend". Oui, puissance (et ruse) du récit. Il en est qui font vivre (Schéhérazade), et il en est qui tuent³⁸⁸. »

Cela confirme à nouveau l'importance de l'idée de passage, et son rôle au sein du texte, par les procédés narratifs : les « autres formes de transit », si elles ne sont pas assurées par la narration, sont au moins suggérées par celle-ci avec différents éléments que nous appellerons « points d'ancrage », et qui demandent un travail d'interprétation du lecteur pour changer de niveau. Voyons-en deux exemples de notre corpus.

Pensons d'abord au texte de Víctor Miró Quesada Vargas, « El riesgo de ser personaje » : il y a dans cette nouvelle au moins une triple mise en abyme dans le jeu entre les instances narratives. Le personnage principal est un passionné de littérature, et nous découvrons dans le texte le même principe et la même structure que dans le roman *La piedra en el agua* : il s'agit du récit d'une lecture comprenant des extraits du roman lu intercalés dans la nouvelle grâce à un changement de police de caractère. L'auteur crée une première surprise en réemployant des structures de phrases identiques entre le niveau « José Rufino » et le contenu de son livre qui renvoie à un certain « Vicente Larreta » (« se recibió de doctor en Letras », ce qui est d'autant plus troublant pour un lecteur qui réalise lui-même une thèse !). C'est le récit d'un homme à la recherche de son avenir à travers la lecture d'un livre dont le protagoniste présente des coïncidences – trop de coïncidences pour être vraisemblable – avec

³⁸⁷ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 243-244.

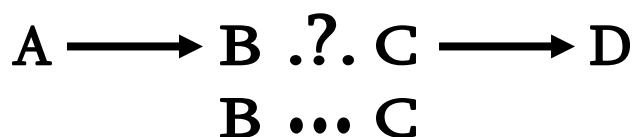
³⁸⁸ *Ibidem*, p. 251.

sa propre vie. Il y a donc une collision de deux plans, une lecture prémonitoire et l'aventure d'un personnage obsédé par cette lecture. Mais la mise en abyme se poursuit aussi dans un jeu intertextuel d'échos qui peut faire penser à Borges avec la mention des échecs et surtout une allusion très claire au Quichotte : « ¿Y si sólo es parte de mi imaginación ? ¿De tanta ficción leída durante años³⁸⁹ ? »

Bien plus réussie encore de ce point de vue est la nouvelle de Lucho Zúñiga « El bote » évoquée à propos du syntagme-seuil. L'auteur choisit dans ce texte de construire un personnage qui a conscience de son statut d'être de papier : « – El destino, señor Lloyds, cada partícula de nuestro destino : ¡está en manos del escritor! », « Al escritor le fascina nuestro drama. Le fascina saber que me estoy muriendo de hambre. [...] Quiere ver cómo reacciono. [...] ¡Porque yo soy el personaje psicológico³⁹⁰ ! » Il révèle ainsi une porosité des frontières diégétiques et rappelant par certains aspects *Niebla* de Miguel de Unamuno.

2. La modélisation par le biais du schéma narratif : étude de cas

L'idée de modéliser un texte par le biais du schéma narratif n'est pas nouvelle. Déjà Rosalba Campa³⁹¹ propose une typologie « del encubrimiento » dans le fantastique contemporain de la rédaction de son article. Ce fantastique actuel, à la différence du fantastique traditionnel qui propose une restitution non exhaustive des faits non résolus dans la trame – dont l'histoire se résumerait à des faits regroupés de A à D dans une trame chronologique –, ne propose pas de reconstruction de continuité entre les éléments. L'inexplicable n'a pas de solution proposée, c'est un trait des textes néo-fantastiques. Ainsi, entre les étapes du récit, il reste des points de suspension, des éléments qui ne sont pas élucidés comme le montre son schéma :

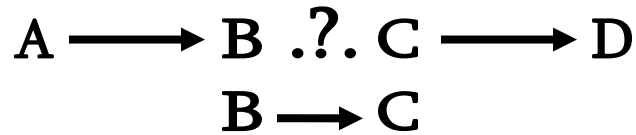


Et non :

³⁸⁹ « [I]l reçut le titre de docteur ès Lettres » (p. 99 et 103), « Et si cela ne fait partie que de mon imagination ? De tant de fiction lue pendant tant d'années ? » (p. 111) Víctor Miró Quesada Vargas, « El riesgo de ser personaje » in *17 fantásticos... I*.

³⁹⁰ « – Le destin, monsieur Lloyds, chaque particule de notre destin, est entre les mains de l'écrivain ! » (p. 210), « L'écrivain est fasciné par notre drame. Savoir que je meurs de faim le fascine. [...] Il veut me voir réagir. [...] Parce que je suis le personnage psychologique ! » (p. 211) Lucho Zúñiga, « El bote » in *17 fantásticos... I*.

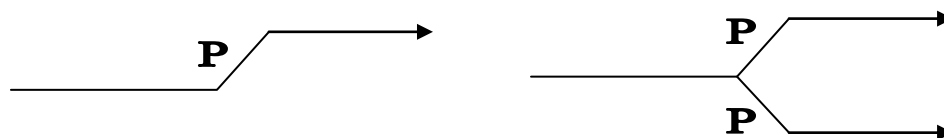
³⁹¹ CAMPRA, Rosalba. *Fantástico y sintaxis narrativa*. Río de la Plata, Paris : CELCIRP, 1985, n° 1 p. 95-111.



Le second schéma fait référence à une explication rationnelle envisagée dans les nouvelles traditionnelles, selon le paradigme des œuvres de Poe ou celles que Castex a aussi appelées du « fantastique expliqué », qui se rapprochent finalement du policier. Dans le schéma que nous proposons en première partie, cette conception renvoie à la résolution de l'énigme posée par la confrontation entre réel et impossible. Or, ce qui relève du fantastique apomorphe, c'est justement cette partie qui est laissée à la libre construction du lecteur, une écriture (volontairement ?) lacunaire qui demande une reconstruction, matérialisée par les points de suspension dans l'analyse de Rosalba Campra. Néanmoins, nous ferons cette objection que les constructions des trames narratives sont souvent plus complexes que le schéma qu'elle propose, et ce n'est pas là le seul modèle de structure du fantastique dans nos nouvelles péruviennes.

Quand le rapport au temps est plus élaboré, notamment par les jeux de prolepses, d'ellipses, de rencontres impossibles de plusieurs temporalités, nous pouvons alors modéliser l'idée de passage par des schémas. Ce sera alors l'occasion de préciser, face aux schémas narratifs traditionnels, la possibilité de « bifurcation » de la trame, et nous pensons ici bien sûr aux sentiers qui bifurquent de Borges.

Le fantastique, finalement, dégage le texte de la trame linéaire pour y faire surgir des incohérences, des glissements, qui provoquent les passages, que nous choisissons, dans notre travail, de modéliser de la sorte :



Nous pouvons alors envisager plusieurs cas de figure, selon nos nouvelles, de la manière dont sont présentés les passages. Les analyses et schémas qui vont suivre ne représentent pas seulement l'axe temporel de la nouvelle, mais aussi son axe logique, dans la mesure où nous montrerons à quel moment du texte a lieu un point d'ancrage du fantastique (symbolisé par $\otimes$ sur les schémas) puis le glissement créé par le passage (**P**) et enfin la dérèstique, ou le second plan qui entre en conflit avec la vraisemblance initiale. Dans nos croquis, précisons qu'un cadre simple renvoie au rappel du contenu, tandis qu'un cadre plus marqué renvoie à la nature du passage, ce qui permet de passer de la symptomatique à l'essence du fantastique, si nous prolongeons la pensée de Belevan. Certains relèvent

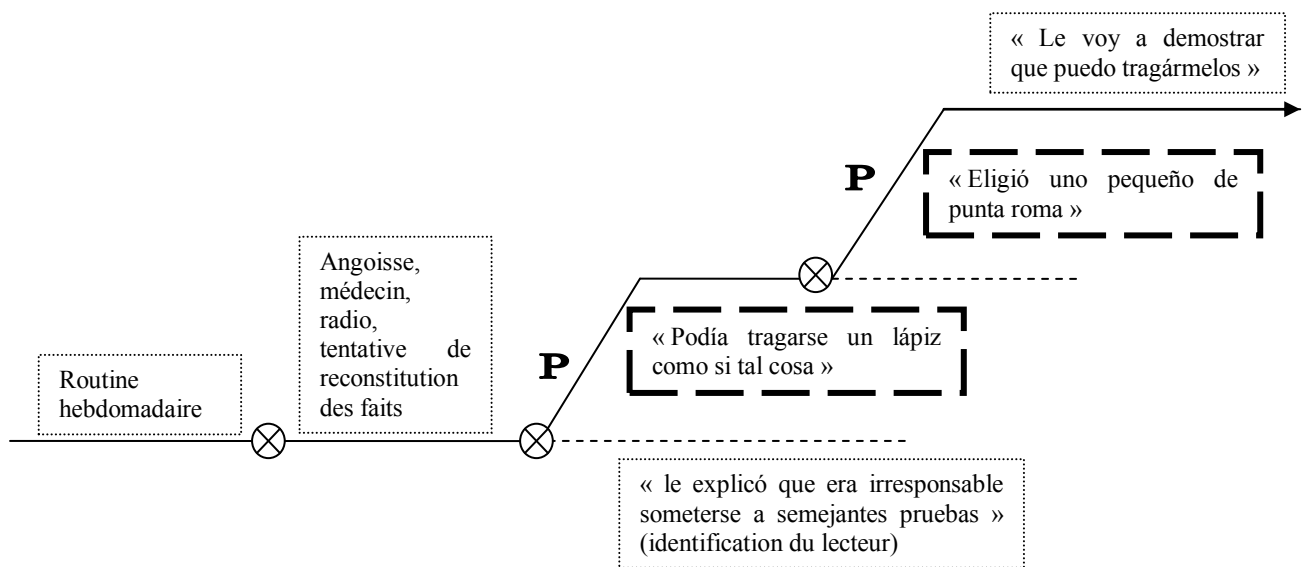
essentiellement de la structure de la nouvelle, ce qui peut être facilement modélisable en schéma, tandis que d'autres ne peuvent être modélisés sans prendre comme point d'appui le texte : c'est la raison pour laquelle nous proposons des citations pour accompagner ces schémas.

a) Bifurcation

Le passage crée un décalage entre l'attente du lecteur par le réseau de sens qu'il crée avec les informations dont il prend connaissance au fur et à mesure de sa lecture et ce qui a lieu. Le paradigme de la bifurcation n'est pas exclusif au fantastique et constitue le ressort de nombreux effets de surprise formels dans tout type de texte, y compris le texte dramaturgique, qui lui donne le nom de « coup de théâtre ». Néanmoins, dans le texte fantastique, la bifurcation n'est pas utilitaire pour la trame, elle est constitutive de l'effet fantastique, tout comme le passage qu'elle crée.

Prenons par exemple la nouvelle « Lápices », dont nous avons déjà proposé le résumé original et dont l'ensemble s'apparente plus à l'absurde qu'au fantastique. Finalement, l'impression de fantastique du texte vient du décalage entre l'attente du lecteur et les actes insensés du protagoniste. En créant au début du texte une situation itérative (« Un martes como cualquier otro, después de cenar, Francisco Pantauro se sentó a resolver el crucigrama mientras tomaba una tisana caliente de manzanilla para ayudar la digestión », et notons au passage tout l'humour d'une seconde lecture, quand on sait justement que c'est la digestion qui est au cœur de la nouvelle...) renforcée par l'emploi de « usualmente », l'auteur insère de l'inattendu. Celui-ci, dans une gradation insensée, que nous représentons ici, crée un contraste entre les propos rationnels du médecin et les actes du protagoniste dans ce que nous pourrions qualifier de comique de répétition³⁹².

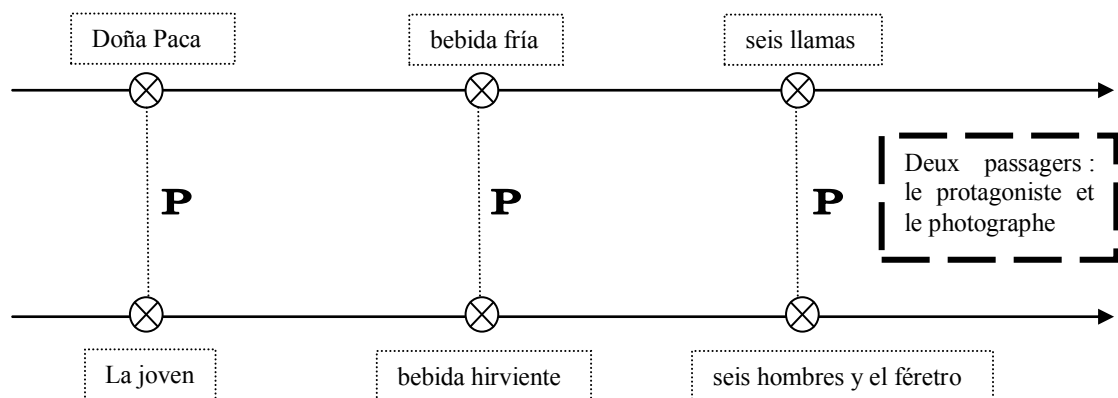
³⁹² « Un mardi comme un autre, après avoir dîné, Francisco Pantauro s'assit pour faire des mots croisés en prenant une camomille chaude pour faciliter sa digestion » (p. 115), puis, de bas en haut sur le schéma : « il lui expliqua qu'il était irresponsable de se soumettre à de tels tests » (p. 126), « Il pouvait avaler un crayon, comme ça » (p. 125), « Il en choisit un petit, à la pointe émoussée » (p. 131), « Je vais vous démontrer que je peux les avaler » (p. 131). José de Piérola, « Lápices » in *17 fantásticos... 1*.



Le fantastique naît donc de la bifurcation du chemin attendu qui crée un passage. Il n'y a pas de glissement textuel, mais plutôt une dérèstique développée tout au long du texte.

b) Dédoublment et circulation

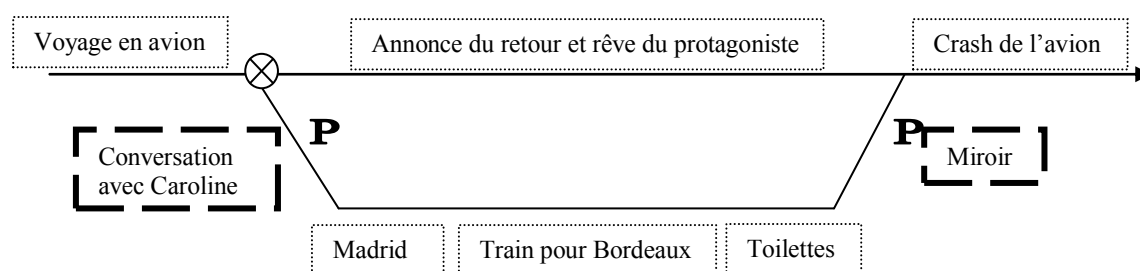
Voyons un autre cas : dans un même espace diégétique peuvent coexister deux trames, deux univers, avec une mise en parallèle de ces deux réalités qui se rencontrent. C'est le cas de manière très manifeste dans « La aparecida » d'Alejandro Sánchez Aizcorbe. L'effet fantastique vient de la circulation du récit entre ces deux trames par le biais de personnages-passagers. Mais ce qui révèle la minutieuse construction du récit, ce sont les correspondances entre les personnages : à Doña Paca dans la première trame correspond, certes, la jeune fille de la deuxième, mais nous notons encore deux autres points d'ancrage : ce sont ici des glissements textuels qui créent une équivalence Doña Paca / La jeune, la boisson froide / la boisson brûlante, les six lamas / les six hommes et le cercueil.



c) Fausses routes

On développera cet aspect en troisième partie, mais le rêve est un vecteur de passage fantastique, comme nous le montre « La diosa marina » de Carlos Thorne. Cette nouvelle constitue un exemple de fantastique sans sentiment de peur, hormis dans le thème cliché et anxiogène de l'accident d'avion perceptible dans « volaba ufano mi Boeing, dueño del cielo, cuando una voz y unas palabras nos sobrecogieron, el capitán de la nave nos decía por el micrófono que por un pequeño desperfecto en el sistema de aire acondicionado teníamos que regresar a Madrid » ou « cuál sería el verdadero desperfecto que amenazaba nuestras vidas ». Mais cette menace et la peur qui en découle ne portent pas sur un élément transgresseur qui mettrait en cause notre perception de la réalité. L'atmosphère fantastique se retrouve dans d'autres éléments du texte. Si le premier passage est imperceptible dans un premier temps, c'est la seconde lecture qui permet de le déterminer. Quant au second passage, nous le comprenons par l'impossible croisement des deux réalités, qui fait de la rencontre avec Caroline, de l'arrivée à Madrid et du voyage en train, un rêve : « no sé qué tiempo tardé en recobrar la conciencia y me di cuenta que no me hallaba en Burdeos, en el tren descarrilado, sino en el Boeing 767 de Madrid-París, con Caroline que dormía a mi lado, degollada por un espejo³⁹³ [...] ». C'est là que s'opère le glissement, le retour à la trame première.

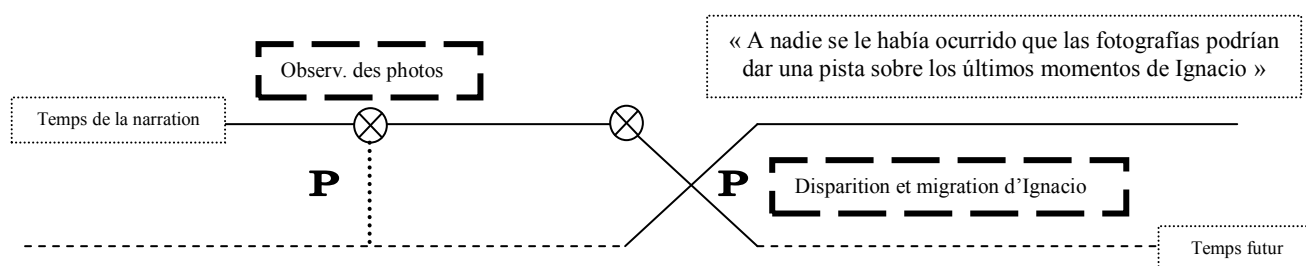
Le récit qui suit le premier passage, et que nous avons matérialisé par une trame parallèle, est celui du rêve du personnage, mais présenté dans le récit comme réel et vraisemblable, plausible. Seule la fin de la nouvelle laisse comprendre que la situation spatiale n'a pas changé.



³⁹³ « [M]on Boeing volait, fier, maître du ciel, lorsqu'une voix et des mots nous firent *sursauter* ; le commandant de bord nous disait par l'intermédiaire du micro qu'en raison d'un petit défaut dans le système d'air conditionné, nous devons revenir à Madrid » (p. 704), « quel pouvait être le véritable défaut qui menaçait nos vies » (p. 704), « je ne sais pas combien de temps je mis à reprendre conscience, et je découvris que je ne me trouvais pas à Bordeaux, dans le train qui avait déraillé, mais dans le Boeing 767 du vol Madrid-Paris, avec Caroline, dormant à mes côtés, égorgée par un miroir » (p. 711). Carlos Thorne, « La diosa marina » in *La estirpe...*

d) Croisements

L'exemple qui illustre au mieux les croisements est celui de la nouvelle « Intersecciones » de José Güich. Nous avons eu l'occasion de mentionner à de nombreuses reprises cette nouvelle, pour laquelle nous tenons simplement à présenter le schéma narratif pour en montrer les ressorts³⁹⁴ :

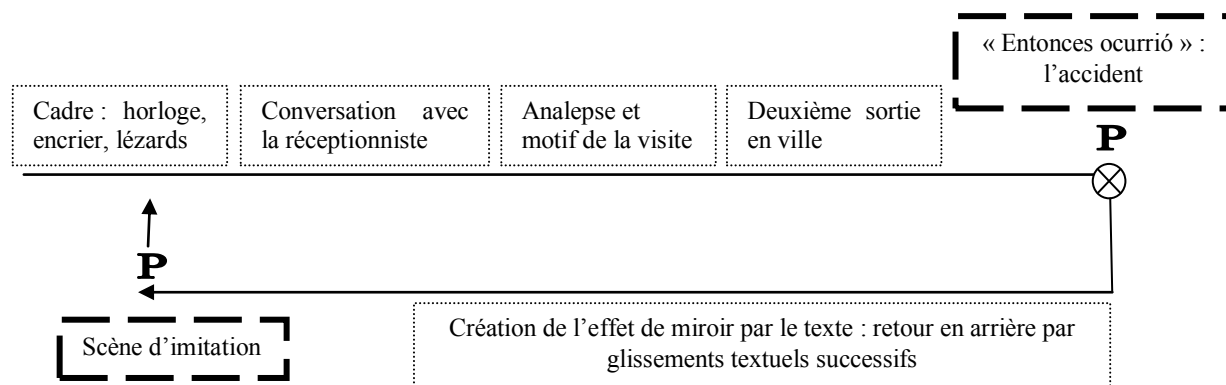


L'observation des photos par les deux personnages crée un premier décalage qui révèle l'existence d'un temps impossible, matérialisé ici par la trame inférieure ; puis l'étrange disparition d'Ignacio trouve sa résolution – même impossible selon les codes de la vraisemblance – dans l'observation des derniers clichés, qui montrent le cadre spatial d'un temps futur.

e) Miroir en symétrie axiale

« Retornos » de Sandro Bossio contient tout l'effet fantastique dans le desinit (« se vio a sí mismo en el preciso momento en que tiraba el tintero al piso ») mais celui-ci est préparé tout au long du texte. Ici, c'est la structure de la nouvelle qui est en miroir ; le point d'ancrage du passage se trouve résumé dans un glissement sémantique : « Con el corazón cabalgando en la estampida, casi sordo, volvió a hacer la misma ruta de la ida, pero en sentido contrario. » Le sens inverse physique, chemin du personnage, est aussi le sens inverse opéré pour retourner au début de la nouvelle.

³⁹⁴ « Personne n'aurait imaginé que les photographies pourraient donner un indice sur les derniers instants d'Ignacio. » José Güich, « Intersecciones » in *La estirpe...*, p. 769.



Ainsi, il n'y a pas de décochement de la trame dans cette nouvelle, mais plutôt une déconstruction des éléments présentés en première partie de nouvelle qui vont à l'encontre du temps passé et ramènent le lecteur à la situation initiale, mais perçue d'un autre point de vue.

L'analepse, dans sa fonction traditionnelle, donne des indices sur la trame : « Cuando sus condiciones fueron aceptadas, abordó el avión sin mirar atrás, sin imaginar los insólitos episodios que estaba a punto de vivir. » Ensuite, le moment clé est celui de l'accident de camion : « Entonces ocurrió. El camión estalló en mil pedazos y el mundo se remeció con el impacto. El dibujante, que había reaccionado demasiado tarde, se vio flotando un segundo en el resplandor silencioso, envuelto en un torbellino de polvo y vientos circulares, antes de salir despedido por los aires. »

Nous serons d'accord avec Harry Belevan pour constater que le premier passage fantastique opère sur la suite du texte, dans une désécriture qui crée un retour en arrière par des phrases successives telles que « tuvo la impresión de que no anoecía sino que empezaba a amanecer » ou « emprendió la vuelta³⁹⁵ ».

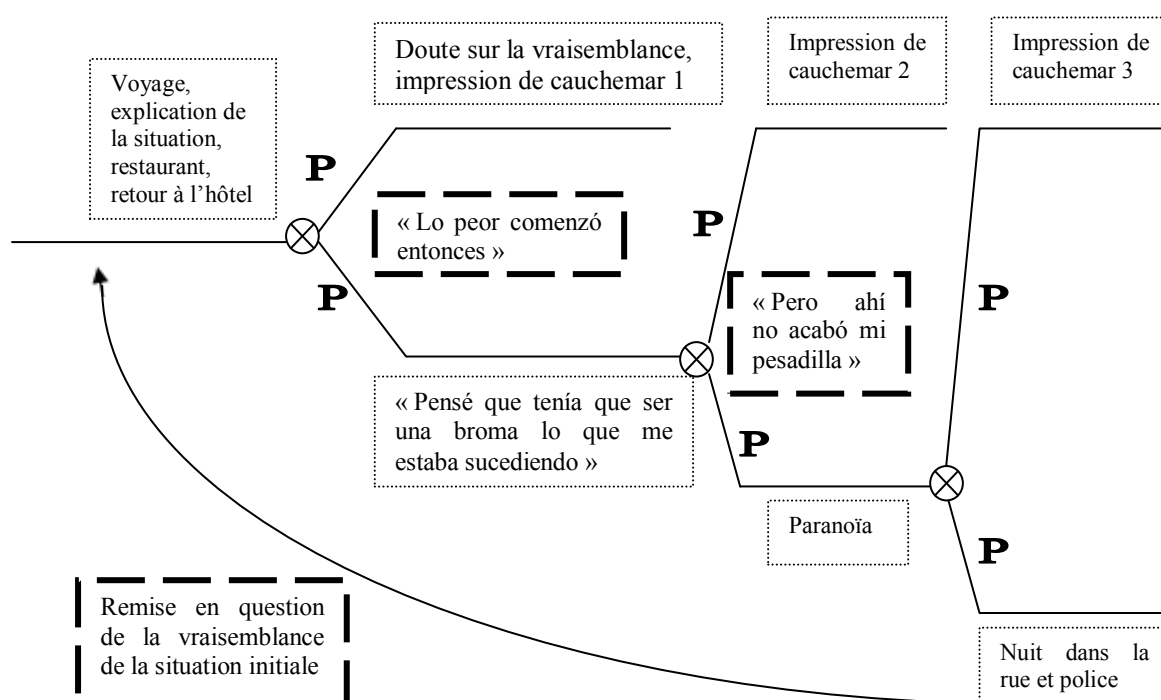
Si le traitement de l'écriture est original, l'impression qui se dégage du texte est celle que nous avons soulignée en première partie : dans une ville péruvienne des années 1990 où les habitants sont encore marqués par la tragédie de la rue Tarata, les fantômes cohabitent avec les vivants. Ici, le passage-clé que constitue l'accident provoque un renversement qui, et c'est peut-être là une ellipse, nous fait suivre encore le personnage, devenu fantôme.

³⁹⁵ « [I]l se vit lui-même au moment précis où il jetait l'encier au sol. » (p. 91), « Le cœur battant la chamade, presque sourd, il refit le chemin de l'aller, mais en sens inverse » (p. 89), « Lorsque ses conditions furent acceptées, il était monté à bord de l'avion sans se retourner, sans imaginer les épisodes insolites qu'il était sur le point de vivre » (p. 87), « C'est alors que cela arriva. Le camion explosa en mille morceaux et le monde fut secoué par l'impact. Le dessinateur, qui avait réagi trop tard, se vit, flottant une seconde dans la lueur silencieuse, enveloppé dans un tourbillon de poussière et de vents circulaires avant d'être catapulté dans les airs. » (p. 88), « il eut l'impression que la nuit ne tombait pas, mais que le jour commençait à se lever » (p. 89), « il prit le chemin du retour » (p. 89). Sandro Bossio, « Retornos » in *17 fantásticos...* 2.

f) Renversement

Dans « Sin retorno » de Julie de Trazegnies, la narratrice espère être en train de faire un mauvais rêve mais à la fin de la nouvelle a lieu une sorte de ruse du vraisemblable : le rêve et les projections sont tellement semblables au quotidien que le lecteur a suivi la dérèstique associée au personnage. Il s'agit d'un récit à la première personne, avec une focalisation interne, qui crée une situation initiale possible, mais celle-ci se renverse à la fin du texte.

À travers un mélange d'analepses et d'introspections, le texte montre finalement que chaque tentative de sortie du cauchemar est une étape de plus dans la folie dans laquelle sombre le personnage. Nous pouvons y lire une sorte d'allégorie de la douleur liée à la perte d'un être cher. Et nous pouvons alors modéliser la nouvelle selon le schéma suivant, autour de trois phrases qui constituent les pivots de la nouvelle : « Le pire commença alors », « Mais mon cauchemar ne s'arrêta pas là » et « J'ai pensé que ce qui m'arrivait là ne pouvait être qu'une blague ».



La dérèstique s'opère dans le témoignage qui soumet le réel à un coefficient de déformation se manifestant d'abord par la paranoïa : « noté que algo había cambiado en su rostro, en la manera en que me miraba. Pude percibir que yo había perdido credibilidad y comenzó a verme como una mujer que había perdido la razón. » Viennent ensuite les impressions de cauchemar qui sont immédiatement remises en question : « me quedé dormida tratando de hacerme a la idea de que eso era lo que necesitaba para despertar de este mal sueño [...]. Pero cuando abrí los ojos [...]. » Le desinit remet finalement en question la vraisemblance des pages que le lecteur vient de parcourir : « Quizás ya no estaba más en el mundo en el que había vivido con Morgana y Diego, o quizás – ahora pienso – ese mundo jamás existió³⁹⁶. » C'est, nous semble-t-il, la nouvelle qui illustre le mieux la dérèstique dont parle Belevan, tant dans le texte que dans le point de vue interne que le lecteur adopte.

Voilà donc le parcours que nous pouvons suivre dans l'interprétation narratologique de nos nouvelles pour tenter de percevoir les symptômes et à travers eux l'essence du fantastique. Est-ce à dire qu'il s'agit de « recettes » de structures qui fonctionnent et qui permettent de créer des catégories ? Ce n'est pas le but de ce travail, qui cherche surtout à montrer quelques passages originaux, qui permettent de créer le fantastique, selon des modalités diverses, mais toujours à travers un glissement textuel, une désécriture, une dérèstique, ou une habile articulation de ces trois composantes.



Ce chapitre nous conduit à être attentif à la différence entre les niveaux textuel, syntaxique et verbal pour localiser le passage. Ils n'ont pas le même fonctionnement, ce qui pose quelques limites à notre analyse sous forme de schéma : si le passage a lieu au niveau textuel, le schéma fonctionne. S'il a lieu au niveau syntaxique, il est nécessaire de repérer l'expression qui crée la désécriture et si c'est au niveau verbal, le mot précis qui conduit au glissement textuel. Mais n'y a-t-il pas une illusion dans le fait de croire que l'on peut enfermer le fantastique dans une conception structuraliste, en créant des typologies et des

³⁹⁶ « [J]e remarquai que quelque chose avait changé dans son visage, à sa façon de me regarder. Je pus percevoir que j'avais perdu toute crédibilité et il commença à me voir comme une femme qui avait perdu la raison » (p. 113), « je m'endormis en essayant de me faire à l'idée que c'était ce dont j'avais besoin, pour me réveiller de ce mauvais rêve [...]. Mais quand j'ouvris les yeux [...]. » (p. 115), « Peut-être n'étais-je plus dans le monde où j'avais vécu avec Morgana et Diego, ou peut-être – pensé-je à présent – ce monde n'avait-il jamais existé. » (p. 118) Julie de Trazegnies, « Sin retorno » in *17 fantásticos*... 2.

« petites cases » ? Nous pensons que l'on doit y voir un outil de perception, utile, mais qui ne témoigne pas de toute la richesse de l'expression fantastique. Le langage lui-même a une complexité dont nous ne pouvons rendre compte en quelques pages. Voyons, en prenant un peu de distance avec la perspective structuraliste, des ruses du « langage » qui créent d'autres brèches pour des passages fantastiques.



Chapitre 7 : Le fantastique et les ruses du langage

Après cette incursion dans les techniques et stratégies d'écriture qui créent des passages fantastiques, nous serions tenté de croire que la question est résolue et que le fantastique, son essence, se découvre à travers l'étude du texte. Toutefois, nous pensons qu'il y a là une nouvelle illusion, qui repose sur le rôle conféré au langage comme moyen d'expression apparemment transparent, et « total ». Or, c'est peut-être dans l'excès de cet emploi du langage totalisant que pèchent nos nouvelles les moins réussies, celles qui donnent l'impression d'échapper au réel, et de manquer de sens, ou du moins de cette richesse de sens et d'interrogation que suppose une nouvelle d'expression fantastique à l'effet réussi.

Et le problème se pose « en puissance » – dans le sens mathématique que l'on peut donner à cette expression – lorsqu'on rappelle que c'est de ce même langage que nous disposons pour décrire, analyser, penser la littérature. Et c'est peut-être en prenant conscience de quelques-unes des limites de notre langage que nous pouvons voir comment en joue l'expression fantastique. S'élever au-dessus de nos nouvelles avec cette conscience d'un langage poreux, voilà une manière de prendre de la distance face à nos précédents chapitres qui faisaient la part belle aux mots sans forcément en voir les ruses.

L'objectif de ce court chapitre sera donc le suivant : si la langue donne des outils d'expression de l'effet fantastique par le biais des passages, nous pouvons alors nous demander, dans une optique de dépassement, quelles sont les brèches du langage dans lesquelles plonge l'écriture fantastique. Notre problématique reposera sur cette interrogation : dans quelle mesure peut-on affirmer que l'écriture fantastique, conjuguée à d'autres procédés d'écriture, met en exergue les insuffisances ou les ruses du langage ?

Dans cette perspective, nous avons repéré trois domaines du langage qui présentent des failles dans lesquelles est susceptible de se glisser le fantastique, comme le montrent nos textes. Notre plan s'agencera donc en fonction de ces trois fonctions que l'on peut attribuer au langage : créer des catégories et des systèmes, dire et décrire l'existant, aider à articuler la pensée et à créer des raisonnements.

A. Le langage crée des catégories et des systèmes...

1. ...mais avec des outils imparfaits, inexacts ou déjà chargés de sens

De manière tout à fait anecdotique, et pour prendre un exemple de la vie quotidienne,

nous sommes surpris dans la langue espagnole par l'emploi de « nunca » qui signifie « jamais », quand « nunc » en latin veut dire « maintenant » : deux mots proches mais aux sens complètement opposés³⁹⁷. Quelles autres surprises de la langue sont des brèches pour l'écriture fantastique ?

a) La brèche du vocabulaire : l'exemple de « ser »

Le vocabulaire employé recouvre parfois des réalités dont on n'a pas conscience, mais que le passage d'une langue à l'autre permet notamment de voir. C'est le cas de la distinction opérée par la langue espagnole entre les verbes « ser » et « estar ». Nous ne pouvons ici avoir la prétention de résoudre la distinction entre ces deux verbes rassemblés sous la même traduction par « être » en français, mais il nous semble à grands traits – nous n'avons pas besoin de plus de précision pour ce que nous voulons montrer – que nous pouvons faire un parallèle entre l'essence et l'existence de Sartre et ces deux verbes : « ser » renvoie à des caractéristiques essentielles et « estar » aux interactions avec l'environnement dans l'existence de l'objet ou de l'être.

Il n'y a rien d'original ni de particulièrement représentatif d'un passage fantastique dans ces constats, jusqu'à ce que nous regardions d'un peu plus près la nouvelle « Silvio en el rosedal » de Julio Ramón Ribeyro, qui nous semble jouer de cette question ontologique quand elle n'est perçue qu'à travers le langage. C'est la nouvelle fantastique la plus existentialiste que nous ayons lue dans notre corpus, construite dans une parodie du déchiffrement du référent. Son esthétique emploie mais dépasse, nous semble-t-il, le fantastique. Nous retrouvons d'abord l'expression fantastique sous deux aspects. D'une part, le point de départ de la recherche du protagoniste et qui met en branle le texte, est une angoisse :

*La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. Pero, ¿qué podía ser? En vano miró a su alrededor, buscando un indicio. Todo seguía en su lugar. Y sin embargo debía haber una contraseña, algo que permitiera quebrar la barrera de la rutina y la indolencia y acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad. ¡Efímera inquietud*³⁹⁸!

Et l'ensemble de la nouvelle repose sur une énigme, comme le montre dès le début du texte l'entrée dans la maison du personnage, qui laisse penser à l'entrée dans la lecture :

³⁹⁷ Néanmoins, rappelons l'existence de *nunquam*, ou *numquam*, en latin, qui eux, signifient effectivement « jamais ».

³⁹⁸ « La vie ne pouvait être cette chose qui nous était imposée et que l'on assumait comme un bail, sans protester. Mais qu'est-ce que ça pouvait être ? Il regarda en vain autour de lui, à la recherche d'un indice. Tout était toujours à sa place. Et cependant, il devait y avoir un mot de passe, quelque chose qui permit de briser la barrière de la routine et de l'indolence et d'accéder, enfin, à la connaissance, à la réalité vraie. Éphémère préoccupation ! » « Silvio en el rosedal » in RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos completos (1952-1994)*. Madrid : Alfaguara, 1998 [1994], p. 489.

« Cuando uno entraba al patio [...] se sentía de inmediato abrazado por las alas laterales y aspirado hacia una vida que no podía ser más que enigmática, recoleta y deleitosa. »

La conjonction de deux plans est visible dans le quotidien morne de Silvio et l'insensée tentative de déchiffrement d'un « message » délivré, sous l'aspect de simples formes géométriques, par la roseraie du domaine dans lequel il vit. Le message est interprété d'abord en code morse, qui est lu dans un premier temps comme « res », puis comme « ser », dont le narrateur souligne l'infinité d'interprétations possibles. Silvio y voit ensuite un sigle, et invente des combinaisons en essayant de leur donner du sens, comme par exemple l'acronyme de « Soy Excesivamente Rico ». C'est justement cet « indice » qui nous invite, nous lecteur, à prolonger les sigles possibles, et voir dans le titre même de la nouvelle « Silvio En el Rosedal » un autre sigle, celui du verbe « ser », qui nous donne l'impression d'avoir déchiffré à notre tour le sens de la nouvelle. Nous verrons également une forme de distance, d'humour de la part de l'auteur :

*Lo que él debía hacer era justamente SER. Se interrogó entonces sobre lo que debía ser y en todo caso descubrió que lo que nunca debía haber sido era lo que en ese momento estaba siendo : un pobre idiota rodeado de vacas y eucaliptos, que se pasaba días íntegros encerrado en una casa baldía combinando letras en un cuaderno*³⁹⁹.

La répétition de l'emploi de « ser » dans cette phrase, et l'apodose qui met en relief la démarche absurde du personnage, nous montrent la distance prise avec l'attitude de déchiffrement, et au sens donné au verbe « ser ». Cette distinction entre « ser » et « estar », nous la retrouvons également en italien, et Bertrand Westphal l'interprète cette fois dans une réflexion sur l'espace qui rejoint la dimension dynamique sur laquelle nous travaillons⁴⁰⁰.

b) La brèche de la dérivation

Extraordinaire, invraisemblable, impossible, inhabituel, inouï, irréel, impensable, improbable, inadmissible, inacceptable, irrationnel, insolite, incroyable, surnaturel : soit précédés du préfixe in-, soit d'un préfixe qui dépasse l'adjectif comme extra- et sur-, tels sont les adjectifs souvent associés à la définition traditionnelle du fantastique et réemployés dans

³⁹⁹ « Quand on entrait dans la cour [...] on se sentait immédiatement embrassé par les ailes latérales, et aspiré vers une vie qui ne pouvait être qu'enigmatique, contemplative et délicate. » (p. 486), « Ce qu'il devait faire, c'était justement ÊTRE. Il s'interrogea alors sur ce qu'il devait être et il découvrit en tout cas que ce qu'il ne devait jamais avoir été était ce qu'il était en train d'être à ce moment-là : un pauvre idiot entouré de vaches et d'eucalyptus, qui passait l'intégralité de ses journées enfermé dans une maison vide à combiner des lettres dans un cahier. » (p. 494) (C'est nous qui soulignons.) *Ibidem*.

⁴⁰⁰ Westphal propose une réflexion sur l'étymologie, à propos du travail de Massimo Cacciari des verbes *essere* et *stare*, deux prédicats dont il souligne qu'ils ont un participe commun en italien, *stato*. Il en tire la conclusion suivante : « Pour *essere*, l'Europe, comme tout espace, doit lutter contre le *stare* ; elle doit se mouvoir ». WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique*. Paris : Éditions de Minuit, 2007, p. 93.

nos nouvelles, dans le discours des personnages ou des narrateurs pour créer la désécriture fantastique. Comment, alors, penser autrement le fantastique que par la privation, ou par la transgression des limites ?

Plus encore, n'est-il pas troublant de constater que parmi ces adjectifs, certains peuvent être employés dans la langue courante sans le préfixe qu'on leur associe dans la définition du fantastique (dans in-vraisemblable, im-possible, ir-réel, les adjectifs sont autonomes), ce qui n'est pas le cas pour d'autres, comme insolite, incroyable ou inouï, pour lesquels les adjectifs *solite, *croyable et *ouï ne sont pas employés indépendamment d'une négation ? Plus encore : même si les adjectifs existent, nous dirons difficilement d'une situation qu'elle est pensable ou admissible, alors que l'écriture fantastique peut la rendre impensable ou inadmissible, ce qui témoigne d'une différence sémantique entre les adjectifs et ne les rend pas parfaitement symétriques les uns des autres. On peut être admissible mais pas *inadmissible à un concours, et réciproquement, une personne peut avoir une attitude inadmissible mais jamais *admissible. Ceci laisse à penser qu'il y a une distorsion sémantique opérée sur les adjectifs premiers lorsqu'on les emploie pour définir le fantastique, une sorte de « passage de sens » imperceptible. Que dire enfin de l'absence d'adjectif pour exprimer, au milieu de tant de négations, ce qui n'est pas « fantastique », à partir de la racine même de ce mot ? *Infantastique, adjectif long certes, mais pas plus qu'inacceptable, n'existe pas...

Laissons un temps les textes de notre corpus pour une réflexion sur la construction du langage. Sur la dérivation en « in- », l'explication de Jean-Claude Anscombe apporte un éclairage tout particulier, à travers son analyse des couples habituel / inhabituel et *solite / insolite.

[H]abitus signifie « maintien, manière d'être », alors que *solitum* est fréquemment traduit par « (chose) ordinaire » [...]. On voit quelle est notre hypothèse : *soleo* signifierait « être habitué par nature (selon l'ordre des choses) », alors que *habituor* serait « être habitué à faire »⁴⁰¹ [...].

Et nous arrivons alors aux propriétés des adjectifs qui ne sont pas sans nous rappeler le couteau de Sartre. Quand *solitum* renvoie à ce qu'Anscombe appelle une « propriété intrinsèque essentielle » de l'objet, c'est-à-dire une caractéristique constitutive et définitoire de celui-ci, *habitus* renvoie à une propriété « extrinsèque », non permanente et qui peut être le résultat d'un procès. L'habitude renvoie aux us et coutumes dans un environnement donné, alors que l'insolite renvoie à une caractéristique propre à l'objet. *Solite n'existe pas car il fait référence à ce qui est constitutif de l'objet dont on parle. Dire que le café de la machine a un

⁴⁰¹ ANSCOMBRE, Jean-Claude. L'insoutenable légèreté morphologique du préfixe négatif in- dans la formation d'adjectifs. *Linx*. 1994, Vol.5, n° 5, p. 316.

goût *inhabituel* n'a pas le même sens que de dire qu'il a un goût *insolite* : inhabituel car différent du goût des *n* fois où j'ai bu un café de cette machine, insolite car différent de la saveur qu'on attribue d'ordinaire au café, le privant ainsi d'une de ses caractéristiques.

Que penser alors du choix de tous ces adjectifs pour aborder le fantastique ? Pour notre approche, c'est un enrichissement supplémentaire de la définition, qui laisse percevoir que l'écriture fantastique peut affecter tant les caractéristiques intrinsèques qu'extrinsèques des objets auxquels elle s'applique. Pour le texte en puissance, c'est, à notre sens, une brèche de plus pour les passages fantastiques, montrant que la langue n'est pas un système cohérent ni uniforme, et qu'elle présente des illusions d'optique, comme nous pouvons le voir mis en application dans les tentatives de définition du fantastique.

2. ...mais l'écriture fantastique en prend le contre-pied

L'écriture d'expression fantastique joue avec cette faculté du langage – et la tendance de l'être humain – qui est de classer : que faire des exceptions aux règles que nous avons établies ? Que penser d'un texte qui nous présente un monde à l'envers ?

a) Les exceptions aux systèmes, soulignées via l'hyperbole

Reprenons notre approche du fantastique par la rencontre entre deux plans, un vraisemblable et un qui renvoie à l'impossible. Nous pensons ici au cas de nouvelles où le fantastique naît d'une coïncidence de plans vraiment très éloignés les uns des autres : l'impossible vient alors de la faible probabilité de réalisation de cette rencontre, qui a lieu malgré tout.

Prenons l'exemple de « La botella de chicha » de Julio Ramón Ribeyro : dans cette nouvelle, il est d'abord peu probable que le narrateur décide dans un élan d'égoïsme d'ouvrir pour lui seul une bouteille, restée plus de quinze ans à attendre une hypothétique occasion spéciale, le jour même du retour tant attendu de son frère.

Se trataba de una chicha que hacía más de quince años recibiríamos de una hacienda del norte y que mis padres guardaban celosamente para utilizarla en un importante suceso familiar.

« Cuando tu hermano regrese », era otra de las circunstancias esperadas. Y mi hermano estaba allí y estaban también otras personas y la botella y minúsculas copas pues una bebida tan valiosa necesitaba administrarse como una medicina.

Mais, double énonciation narrative, le lecteur sait que le narrateur a remplacé le contenu de la bonne bouteille par du vinaigre. Le redoublement de l'effet fantastique est dû,

nous l'avons vu, à la migration des saveurs d'une bouteille à l'autre, au grand dam du narrateur auquel le père refuse de se fier :

*¡Qué olor! ¡No! ¡Esto es una broma! ¿Dónde has comprado eso, muchacho? ¡Te han engañado! ¡Qué tontería! Debías haber consultado – y para justificar su actitud hizo circular la botija entre los concurrentes, quienes ordenadamente la olían y después de hacer una mueca de repugnancia, la pasaban a su vecino*⁴⁰².

Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse, disait Alfred de Musset : c'est justement, non sans humour de la part de Ribeyro, l'inverse qui se produit ici. Ainsi, l'exagération, l'hyperbole dans la rencontre de deux situations, montre que l'expression fantastique remet en cause les catégories logiques, les cas généraux des mêmes causes qui produisent les mêmes effets.

De même, les coïncidences répétées créent le fantastique dans « Retornos » de Sandro Bossio. Rappelons qu'à la fin de la nouvelle, le protagoniste entend son voisin de chambre, dans l'hôtel où il se trouve : « El otro bañante parecía hacer lo mismo [...]. Quiso pensar que todo era una coincidencia⁴⁰³. » C'est la répétition, la multiplication des coïncidences qui crée l'in vraisemblance. Denis Mellier a intitulé son ouvrage sur le fantastique *L'écriture de l'excès*. Nous en trouvons ici une manifestation.

Néanmoins, encore une fois, tout est question de dosage : multiplier les invraisemblances peut dans certains cas conduire vers l'interprétation du texte comme relevant du merveilleux avec son code « Il était une fois » qui propose au lecteur du texte de suspendre son incrédulité (*suspension of disbelief* selon le concept de Coleridge) et d'accepter la réalisation de cette probabilité. Il nous semble donc, pour rejoindre ce que nous avançons en première partie, que certains textes d'appellation fantastique relèvent davantage du merveilleux quand il n'y a plus de place pour l'incertitude, ou de voyage d'un plan à l'autre. Le texte de Yeniva Fernández « Encuentro en Las Dalias » s'organise comme un passage progressif tout au long de la nouvelle : de coïncidence en coïncidence, la narration crée une vérité.

⁴⁰² « Il s'agissait d'une *chicha* que nous avions reçue plus de quinze ans auparavant, d'une propriété du nord, et que mes parents gardaient jalousement en vue d'un important événement familial. » (p. 533), « "Quand ton frère reviendra" était une autre des circonstances attendues. Et mon frère était là, et il y avait également d'autres personnes, et la bouteille, et les verres minuscules car une boisson aussi précieuse devait être administrée comme un médicament. » (p. 534), « Quelle odeur ! Non ! C'est une plaisanterie ! Où as-tu acheté cette chose, gamin ? Tu t'es fait avoir ! Quelle sottise ! Tu aurais dû demander – et pour justifier son attitude, il fit circuler la cruche parmi les présents, qui, les uns après les autres la sentaient et, avec une moue de dégoût, la passaient ensuite à leur voisin [...]. » (p. 535). Julio Ramón Ribeyro, « La botella de chicha » in *La estirpe...*

⁴⁰³ « L'autre personne qui prenait sa douche semblait faire la même chose [...]. Il voulut penser que ce n'était qu'une coïncidence. » Sandro Bossio, « Retornos » in *17 fantásticos...* 2, p. 90.

b) Le fantastique crée un monde à l'envers

La lecture de « Cuando en Roma » de Belevan a suggéré l'image d'un monde à l'envers, dans lequel un repas au restaurant commence par l'addition et se termine par un accueil chaleureux. Nous y avons vu une critique de la linéarité du temps conçue arbitrairement, comme notre écriture. Est-ce un symbole de désécriture ? En tout cas, cette image du monde à l'envers semble être un héritage de Sartre :

*Le fantastique humain, c'est la révolte des moyens contre les fins, soit que l'objet considéré s'affirme bruyamment comme moyen et nous masque sa fin par la violence de cette affirmation, soit qu'il renvoie à un autre moyen, celui-ci à un autre et ainsi de suite à l'infini sans que nous puissions jamais découvrir la fin suprême, soit que quelque interférence de moyens appartenant à des séries indépendantes nous laisse entrevoir une image composite et brouillée de fins contradictoires*⁴⁰⁴ [...].

Ce que Sartre appelle le « fantastique humain », c'est l'expression fantastique dans les textes d'après-guerre, le fantastique sans monstres, sans fantômes, « rien dans les mains, rien dans les poches ». Et ce rapport inversé entre fins et moyens est résumé dans une relecture de l'impératif kantien : « L'impératif fantastique renverse l'impératif kantien : "Agis toujours de telle sorte, nous dit-il, que tu traites l'humain en toi-même et dans la personne des autres comme un moyen et jamais comme une fin"⁴⁰⁵. »

Deux nouvelles de notre corpus illustrent cette idée. La première pose l'altérité comme moyen du point de vue de la logique intradiégétique dans « El juego de equivalencias » de Sandro Bossio. Adelina veut échanger sa place avec Graciela pour tromper un membre de la famille à son tour. Le jeu des fillettes, pour Adelina, doit avoir une parfaite représentation en miroir, au point d'en voler l'identité aux yeux des adultes : « – ¿Quieres decir tomar mi lugar frente a mis padres? – pregunté. Adelina asintió con viveza : "Sí, quiero conocer el pueblo". Hasta ese momento no se me había ocurrido llevar el juego en esa dirección, pero, ante la insistencia de Adelina, no pude negarme⁴⁰⁶. » Graciela devient le moyen par lequel Adelina pourra – ne pourra pas à cause de l'accident de train qui clôt ironiquement la nouvelle – se rendre au village.

Nous avons décelé un autre cas de figure, celui où l'altérité est perçue comme moyen de la construction de la trame narrative. C'est le cas dans « El bote » de Lucho Zúñiga : ici,

⁴⁰⁴ SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1992 [1947], p. 119.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁰⁶ « – Tu veux dire prendre ma place devant mes parents ? demandai-je. Adelina acquiesça vivement : "Oui, je veux connaître le village". Jusqu'alors, je n'avais pas pensé mener le jeu dans cette direction, mais, devant l'insistance d'Adelina, je ne pus refuser. » Sandro Bossio, « El juego de equivalencias » in *La estirpe...*, p. 732.

les personnages, dont l'un est conscient de son statut d'être de papier, rappelons-le, sont des pantins du créateur et font avancer la nouvelle. Comme dans tout récit, l'auteur Zúñiga construit ses personnages et les fait évoluer, mais ce qu'il est intéressant de constater, c'est que le dévoilement du « subterfuge » est confié à un personnage lui-même, et que c'est justement cette construction qui crée l'effet fantastique : « Franz, querido amigo, si el escritor, como usted dice, tiene poder sobre nosotros, no veo qué tipo de historia podría inventar con una situación tan monótona como la nuestra. Mírenos, solo somos gente esperando en un bote. Solo eso⁴⁰⁷. » Franz est un moyen pour parvenir à la fin : la création de l'effet fantastique.

3. ... mais il enferme

Que ce soit dans l'emploi des outils ou dans les systèmes créés par le langage, il semble que les insuffisances de la langue soient le terrain de l'expression fantastique. Toujours en mouvement, cette écriture remet aussi en question les systèmes d'analyse de textes. Voyons-en de plus près les manifestations.

a) Contre le cloisonnement de l'analyse

Dans notre approche interdisciplinaire de l'idée de passage, nous avons laissé de côté le travail en sémantique, dans sa perspective originale, de François Rastier. Or, pour dépasser les cloisons des textes, celui-ci avance l'idée d'une analyse de corpus à travers une conception du signe comme passage :

Définir le signe comme passage, c'est élaborer une définition purement relationnelle et donc contextuelle. Puisque la parole commande la langue, le signe est d'abord un « segment de parole » : au plan du signifiant, c'est un extrait – entre deux blancs, s'il s'agit d'une chaîne de caractères ; entre deux pauses ou ponctuations, s'il s'agit par exemple d'une période. L'extrait peut renvoyer aux étendues connexes, par exemple par des règles d'isophonie, ou de concordance de morphèmes : ce sont des cooccurrents expressifs. Au plan du signifié, le passage est un fragment qui pointe vers ses contextes gauche et droit, proche et lointain. Cela vaut pour le contenu de la lexie comme pour celui du syntagme ou de la période, de la section⁴⁰⁸ [...].

Le sens traverse le texte : s'attacher aux mots ne suffit pas et il peut être pertinent d'observer les liens sémantiques qui unissent deux textes d'un même corpus, à condition que le groupe de textes que nous considérons soit bien un *corpus*. Il est d'ailleurs intéressant de

⁴⁰⁷ « Franz, cher ami, si l'écrivain, comme vous le dites, a du pouvoir sur nous, je ne vois pas quel genre d'histoires il pourrait inventer avec une situation aussi monotone que la nôtre. Regardez-nous, nous ne sommes que des gens qui attendons dans un bateau. Rien de plus. » *17 fantásticos... I*, p. 211.

⁴⁰⁸ RASTIER, François. Formes sémantiques et textualité. *Langages*, 2006, n° 163, p. 100.

souligner que Rastier propose de faire la part belle à l'idée de *corpus* dans l'analyse sémantique, ce qui nous semble nécessaire à l'heure d'étudier des anthologies de nouvelles. Celles de Gabriel Rimachi, Ricardo Gonzalez Vigil ou Gonzalo Portals sont toutes la marque d'un choix de textes parmi les recueils publiés et toutes présentent une justification des choix des textes. Une étude approfondie des présentations d'anthologies, actes de colloques, articles de blogs et sélection de nouvelles pourrait peut-être permettre une nouvelle approche du fantastique dans un esprit d'analyse du discours sur le fantastique.

Nous mettrons en valeur, en tout cas, le point commun entre la conception du signe comme passage et le passage comme trait constitutif du fantastique, qui interrogent tous deux le langage. Nous serons d'accord avec Louis Marin : « Les passages sont des lieux dangereux peut-être parce que ce ne sont pas des lieux mais des espaces de déplacement, des traversées. Ils ne sont repérables qu'à partir de ce qu'ils ne peuvent être, le point de départ et le point d'arrivée⁴⁰⁹. »

b) La question du genre

Nous avons laissé de côté dans cette partie la question complexe du genre. La conclusion de la première partie de notre travail, dans l'approche du contexte vers le texte, était que le fantastique plésiomorphe renvoie à une expression fantastique, qui circule entre les différents genres, tandis que le fantastique apomorphe serait un genre à part entière. Qu'en est-il dans la perspective du langage ? Cette hypothèse est-elle confirmée ?

À la différence de Todorov, il semble qu'Irène Bessière, comme Harry Belevan, sur lesquels se fonde une grande partie de notre réflexion, posent le fantastique comme catégorie et non comme genre : « [L]o fantástico funciona siempre como una categoría totalmente complementaria de cualquier género, lo que permite corresponderse con todos, justamente por no ser un género literario específico⁴¹⁰ ! » Dans l'approche que nous avons adoptée, il semble que cette réflexion puisse être croisée avec le miroir de sorcière, et démontre comment le texte contribue à créer un effet fantastique, mais à plus ou moins forte intensité.

Plutôt qu'une catégorie, Irène Bessière le présente davantage comme un discours particulier : « Il n'y a pas de langage fantastique en lui-même. Suivant l'époque, le récit fantastique se lit comme l'envers du discours théologique, illuministe, spiritualiste ou

⁴⁰⁹ Louis Marin, cité par SOUDIÈRE, Martin de la. Le paradigme du passage. *Communications*, 2010, n° 70, p. 11.

⁴¹⁰ « [L]e fantastique fonctionne toujours comme une catégorie totalement complémentaire de n'importe quel genre, ce qui lui permet de correspondre à tous, justement parce qu'il n'est pas un genre littéraire spécifique ! » BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. L.

psychopathologique, et n'existe que par ce discours qu'il défait de l'intérieur⁴¹¹. » C'est donc le discours qui prend le contre-pied, qui présente un monde à l'envers ; Bessière semble en donner une image de parasite, qui s'adapte à tous les milieux dans lesquels il peut se trouver.

Relisons alors la conclusion de Jean Molino :

[I]l y a donc deux façons d'envisager le fantastique. On peut entendre par là une catégorie à vocation universelle, qui embrasserait toutes les formes de présence dans le réel quotidien d'un au-delà terrifiant, mais aussi la forme particulière qu'a prise cette catégorie générale au XIX^e siècle, à mi-chemin entre le surnaturel de la tradition et le surréel moderne⁴¹².

La « catégorie à vocation universelle » correspond à notre fantastique plésiomorphe tandis que la forme particulière est l'un des nombreux fantastiques apomorphes, influencés, eux, par leur contexte d'écriture, par des atmosphères qui favorisent le passage, par une *elocutio* caractéristique. Nous pouvons alors penser à juste titre que ce qu'Irène Bessière entend par « fantastique » est finalement le fantastique plésiomorphe, l'expression fantastique.

Nous approuvons alors la vision de Rosalba Campa :

[L]o fantástico – como el realismo, o lo real maravilloso – rebasa la definición de género, y aparece sobre todo como una actitud o un modo ficcional de representación de la realidad. Pero, a diferencia del realismo, o lo real maravilloso, lo fantástico se configura como una pregunta sobre el objeto de su representación⁴¹³.

Cette question, nous l'avons vue manifestée en mouvement dans notre travail, dans le passage entre le plan présenté par le narrateur ou le protagoniste, et le plan de l'impossible perçu à travers les trois modalités selon les niveaux d'écriture concernés : dérèglement, désécriture et glissement sémantique.

B. Le langage du texte permet de dire et décrire l'existant

1. ... mais c'est une perception médiatisée, subjective

Encore une fois, il n'y a rien de bien neuf à préciser que les éléments de réel transmis dans le texte au lecteur passent par le prisme d'une perception particulière, individuelle, et que certains ressorts de l'écriture reposent justement sur les croisements des perceptions variées d'un même phénomène. Il est intéressant, en revanche, de voir en détail comment

⁴¹¹ BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974, p. 13.

⁴¹² MOLINO, Jean. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. In : *Europe, Revue littéraire mensuelle. Les fantastiques*. Paris : Europe, n° 611, mars 1980, p. 41.

⁴¹³ « [L]e fantastique – comme le réalisme, ou le réel merveilleux – dépasse la définition de genre, et apparaît surtout comme une attitude ou un mode fictionnel de représentation de la réalité. Mais, à la différence du réalisme, ou du réel merveilleux, le fantastique se configure comme une question sur l'objet de sa représentation. » CAMPA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008, p. 195.

l'écriture fantastique peut jouer de ce prisme pour créer l'effet fantastique : dans les deux plans qui se croisent ou se rencontrent, l'un est souvent relatif à l'environnement dans lequel évolue le personnage principal, son quotidien.

On repère un exemple de jeu avec la vision partielle et tronquée dans « La cantante de boleros » de Carlos Enrique Freyre. Le narrateur est un personnage homodiégétique associé à un point de vue interne. Il est gêné, à l'heure des informations, par des chants de boléro émanant d'un appartement voisin. La première étape de la désécriture a lieu dans la confrontation de son problème avec la consultation de son voisin de palier : « le pregunté a boca de jarro si podía decirme de dónde provenía la voz que cantaba. / – No oigo ninguna voz – me dijo –. Debe estar desvariando. / Me quedé con los pies en el aire, flotando en una cerrazón de incertidumbre. » L'expression « los pies en el aire » et le constat que la voix provient d'un « edificio celeste » sont des glissements textuels qui laissent présager la fin de la nouvelle. Le second tour d'écrou, ou la deuxième désécriture, emploie le passage physique concret :

[U]n hombre cualquiera apareció atravesando el pasadizo. Cuando cruzó por mi lado, no sé por qué razón, pero le pregunté :

– ¿Sabe usted quién vive aquí?

– Nadie – me respondió. – Hace dos años y medio por lo menos que la casa 204 está vacía.

Otra vez el corazón me dio un mal salto.

La fin de la nouvelle repose sur la dérèstique en miroir : après la visite du narrateur à la chanteuse, c'est celle-ci qui rend visite au narrateur. Et le dernier paragraphe, pour sa part, nous fait sortir du prisme de perception du locuteur dans un effet de zoom arrière, et crée un renversement final. Le choix de l'auteur de réduire ce point de vue à une perception individuelle pour ensuite l'ouvrir à travers des suggestions au lecteur (« es de este lugar de donde parten los ronquidos », « El frío me hizo darme cuenta de que yo mismo estaba desnudo⁴¹⁴. ») est une manière d'interroger le langage. Et c'est justement ces anges, protagonistes de Freyre que nous pouvons interpréter comme des « fantômes de transcendance », que Sartre évoque lorsqu'il reprend, dans une perspective existentialiste, l'inquiétante étrangeté de Freud :

⁴¹⁴ « [J]e lui demandai à brûle-pourpoint s'il pouvait me dire d'où provenait la voix qui chantait. / – Je n'entends aucune voix – me dit-il. Vous devez délirer. / Je me retrouvai les pieds en l'air, flottant dans une brume d'incertitude. » (p. 140), « un inconnu apparut, traversant le passage. Lorsqu'il me croisa, je ne sais pour quelle raison, je lui demandai : – Vous savez qui vit ici ? / – Personne, me répondit-il. Il y a au moins deux ans et demi que le 204 est vide. / Mon cœur, à nouveau, fit un mauvais bond. » (p. 142), « c'est de là que viennent les ronflements » (p. 144), « le froid me permit de comprendre que j'étais moi-même nu. » (p. 144) Carlos Enrique Freyre, « La cantante de boleros » in *17 fantásticos...* 2.

*[Kafka et Blanchot] ont supprimé le regard des anges, ils ont plongé le lecteur dans le monde, avec K., avec Thomas ; mais, au sein de cette immanence, ils ont laissé flotter comme un fantôme de transcendance. Les ustensiles, les actes, les fins, tout nous est familier, et nous sommes avec eux dans un tel rapport d'intimité que nous les percevons à peine ; mais, dans le moment même où nous nous sentons enfermés avec eux dans une chaude atmosphère de sympathie organique, on nous les présente sous un jour froid et étranger*⁴¹⁵.

Il y a donc deux temps à prendre en considération : d'abord, l'*in-scription* dans un quotidien familier et ensuite, la *de-description*, par un témoignage qui altère, ou poussé à l'extrême, détruit peu à peu cette familiarité. Le premier temps était déjà défini par Roland Barthes comme effet de réel :

*[C]'est là ce qu'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotations ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] Il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité*⁴¹⁶.

Il s'agit là d'un travail des points de vue. Nous aurons l'occasion de voir plus loin dans quelle mesure la perception elle-même, avant même d'en rendre compte dans un témoignage subjectif par le biais du langage, relève elle aussi d'une médiatisation et crée de possibles passages.

Fernando Iwasaki, lui, renverse les codes et donne la parole aux monstres, aux fantômes, mais dans un jeu de double langage, comme dans « La ouija » : « Siempre me advirtieron que no moviera la copa y jamás les hice caso. Yo recorría las letras del tablero y me tronchaba cuando veía sus caras descompuestas. » Ce n'est pas un plaisantin qui déplace le verre comme l'écriture classique pourrait le laisser entendre, mais bien le fantôme lui-même : se placer depuis sa perspective est un choix de point de vue original, inattendu. Donner la parole au disparu, en jouant sur les doubles sens du langage, peut aussi créer un effet de fantastique. Pour prolonger l'analyse de Belevan, ce n'est pas véritablement un glissement sémantique, mais plutôt un glissement de situation : on passe du sens habituel d'une situation à un renversement par ce changement de point de vue auquel est conduit le lecteur de manière implicite : « me da vergüenza mover las cosas sin que me llamen⁴¹⁷. »

⁴¹⁵ SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1992 [1947], p. 127.

⁴¹⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel » in GENETTE, Gérard (Ed.). *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 89.

⁴¹⁷ « On m'avait toujours dit de ne pas faire bouger le verre mais je n'en faisais qu'à ma tête. Je parcourais les lettres du plateau et je me marrais en voyant leurs mines déconfitées », « j'ai honte de faire bouger les choses sans

2. ... mais le langage peut marquer une distance

On se penchera ici sur deux distanciations possibles de la description de l'existant : l'humour et l'ironie. Contrairement au tragique, pour lequel la mort peut constituer une solution au problème que pose l'œuvre, le comique, c'est du moins ce qu'en dit Ionesco – et son point de vue est intéressant quand on étudie des nouvelles fantastiques qui flirtent avec l'absurde – n'a pas d'issue : « Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre tragique et comique. Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue⁴¹⁸. » Et c'est sur le chemin de cette *aporie* que constitue le comique que l'écriture fantastique peut aussi mener le lecteur. Le comique n'offre pas d'issue dans la résolution narrative, mais peut-être peut-on en avoir une autre approche dans une réflexion en lien avec l'écriture fantastique.

a) L'humour : sourire et rire

C'est entre autres théoriciens un auteur de notre corpus, Harry Belevan, qui met en avant le lien qui peut exister entre le fantastique et l'humour :

[C]reo firmemente en el humor como terapia, como higiene mental, rodeado como uno vive de tanto emperifollado agente de la seriedad. La ironía es una válvula de escape a tanta seriedad que anda suelta por allí. ¿Y no son acaso Borges, Cortázar y muchos otros escritores de lo fantástico verdaderos maestros del humor? Habría, pues, una sutil relación entre ambas categorías, lo fantástico y el humor⁴¹⁹ [...].

Notre hypothèse, pour expliquer ce rapprochement est la suivante : le rire vient d'un décalage et d'une rencontre entre une attente logique d'une part, et les faits qui ont lieu d'autre part. Un homme tombe en courant au détour d'un virage : il aurait dû adapter sa vitesse et contrôler la modification de sa trajectoire dans le cours normal des choses, mais cela ne s'est pas produit. On voit donc où nous voulons en venir : cette idée de décalage de l'humour est commune à notre vision du fantastique ; c'est la coïncidence de deux plans qui n'auraient pas dû se rencontrer. Nous distinguerons dans nos textes deux cas de figure : l'humour au sein de la diégèse et l'humour entre l'auteur et son lecteur.

qu'on m'appelle ». « La ouija » in IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2004 [2009]. Colección Voces / Literatura, p. 73.

⁴¹⁸ IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962, p. 14.

⁴¹⁹ « [J]e crois fermement à l'humour comme thérapie, comme hygiène mentale, entourés que nous sommes de tant d'agents de sérieux bien pomponnés. L'ironie est la soupape de sécurité à tant de sérieux qui se promène. Borges, Cortázar et de nombreux autres écrivains du fantastique ne sont-ils pas de véritables maîtres de l'humour ? Il y aurait alors une subtile relation entre ces deux catégories, le fantastique et l'humour [...]. » BELEVAN, Harry. *Fuegos artificiales*. Lima : El Virrey, 1986, p. 120.

Prenons d'abord le cas de « Hombre en el espejo ». La nouvelle, complexe, se compose de plusieurs passages progressifs. Il s'agit de la rencontre entre Mónica et un personnage, dont le nom n'est donné qu'à la fin du texte, et qui n'apparaît que dans un miroir. La construction est assez traditionnelle dans la mesure où elle joue sur la transgression par le biais du miroir, l'angoisse, la folie et les prémonitions, révélateurs d'un fantastique intériorisé, mais la nouvelle est surtout intéressante du point de vue de la relation qui s'établit entre les personnages. De la peur, le sentiment migre vers la complicité : « – Pero ya me das risa. Es el primer paso. / – El primer paso es que no sientes miedo⁴²⁰. » Cette idée interroge la conception de David Roas vue en première partie, qui mettait en avant la nécessité du sentiment de peur pour qu'il y ait fantastique. Nous pouvons résoudre cette contradiction apparente en insistant sur l'angoisse continue de Mónica, à laquelle elle répond par ses conversations avec l'homme du miroir. Après ce « premier pas », il y a dans cette nouvelle diverses occurrences de rires et de sourires, qui correspondent bien souvent au moment des passages fantastiques.

Mais le rapport entre le fantastique et l'humour ne se cantonne pas à la trame narrative. Une distance peut être marquée entre d'un côté le texte et de l'autre l'auteur et son lecteur : cela présuppose un fondement commun, une complicité qui conduit à rire de la même chose, point qui sera interrogé dans notre troisième partie car il nous semble que les référents culturels différents fragilisent parfois cette proximité. L'humour s'opère notamment dans les jeux de langage. Voyons comme exemple des zeugmas qui créent une rupture avec le sérieux des situations. Dans « Claustrofobia » de Carlos Herrera d'abord, nous voyons la drôlerie de l'association : « Las autoridades tuvieron que intervenir a los pocos días, tratando de convencer al cadáver de entrar en razón – y en la tumba⁴²¹ –. » Nous analyserons le sens de cette nouvelle sous peu. Le zeugma a pour propriété de faire migrer les caractéristiques d'un des éléments vers l'autre. Nous en retrouvons deux autres dans « El pasajero de al lado » de Roncagliolo :

Niki tiene un perrito que se llama Buba y una pistola que se llama Umarex CPSport. Pero al que más quiere es a Buba.

⁴²⁰ « – Mais déjà, tu me fais rire. C'est un premier pas. / – Le premier pas, c'est que tu n'aies pas peur. » Alexis Iparraguirre, « Hombre en el espejo » in *La estirpe...*, p. 863-864.

⁴²¹ « Les autorités durent intervenir peu de jours après, pour tenter de convaincre le cadavre de revenir à la raison – et à sa tombe –. » « Claustrofobia » in HERRERA, Carlos. *Crueldad del ajedrez*. Lima : El Santo Oficio, 1999, p. 78.

*Aparte de una pistola y un perro, Niki tiene problemas de incontinencia, pero no se lo digas nunca en voz alta, de verdad, por tu bien*⁴²².

Dans le premier cas, l'association incongrue transforme le chien en machine de guerre, ou assimile l'arme à un animal de compagnie, tandis que dans le second, le portrait du personnage devient cocasse, ce qui permet peut-être de désamorcer, par l'humour, la situation tragique des personnages. En tout cas, on reconnaîtra le rôle du lecteur pour percevoir cet aspect :

*[E]l humor funciona como una caja de resonancia para lo fantástico. Lo humorístico exige, como plantea Bakhtin, una actitud dialógica dentro de y con el texto, con lo cual obliga al lector a reconocer los referentes reformulados para así desembocar en un proceso de lectura más activo*⁴²³ [...].

Néanmoins, n'y a-t-il pas une nouvelle ruse du langage dans une démarche consistant à ne relever que quelques remarques ponctuelles sur l'humour dans notre corpus ? Nous ne sommes pas à l'abri de l'écueil de notre première partie, sur la question de la création de catégories, et nous serons d'accord avec Bataille qui interroge la vision de Bergson en en soulignant l'aspect cloisonné face à d'autres manifestations qui lui sont liées :

*[L]'invasion de l'inconnu peut, suivant le cas, avoir pour effet ou le rire, ou les larmes, et non seulement le rire ou les larmes, mais d'autres réactions [...] Par exemple, l'invasion soudaine de l'inconnu peut avoir pour effet le sentiment poétique, ou le sentiment du sacré. Elle peut aussi avoir pour effet l'angoisse ou l'extase, et non seulement l'angoisse, mais encore bien entendu la terreur. [...] J'ai dit qu'il ne fallait pas isoler le problème du rire, qu'il fallait au contraire le joindre au problème des larmes*⁴²⁴ [...].

Le rire est ainsi un moyen de défense face à l'inconnu, ce qui le rapproche du fantastique. Nous pourrions peut-être même dire que le rire est une manifestation, un symptôme du fantastique. Une porte d'accès vers l'inconscient, ou vers un mur de briques, si l'effet n'est pas partagé. On se rappellera alors la réflexion de Milan Kundera à propos du rire :

Il y a un proverbe juif admirable : L'homme pense, Dieu rit. Inspiré par cette sentence, j'aime imaginer que François Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier grand roman européen est née. Il me plaît de penser que l'art du roman est venu au monde comme l'écho du rire de

⁴²² « Niki a un petit chien qui s'appelle Buba, et un pistolet qui s'appelle Umarex CPSpor. Mais celui qu'il préfère, c'est Buba. En plus d'un pistolet et d'un chien, Niki a des problèmes d'incontinence, mais ne le lui dis jamais en face, franchement, je te le dis pour ton bien. » Santiago Roncagliolo, « El pasajero de al lado » in *17 fantásticos... I*, p. 157.

⁴²³ « L'humour fonctionne comme une caisse de résonance pour le fantastique. L'humour exige, comme le suggère Bakhtine, une attitude dialogique dans et avec le texte, ce qui oblige le lecteur à reconnaître des référents reformulés pour déboucher ainsi sur un processus de lecture plus actif [...]. » ALARCÓN, Víctor. De la risa a la inquietud. El humor en la literatura fantástica. In : ROAS, David et GARCÍA, Patricia (Ed.). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga : E.d.a. Libros, 2013, p. 85.

⁴²⁴ BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes VIII*, Paris : Gallimard, 1976, p. 218-219.

*Dieu. Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense ? Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe. Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre. Et enfin, parce que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être*⁴²⁵.

b) L'ironie : un dédoublement du langage

Voyons cette fois quelques manifestations de l'ironie. Reprenons comme point de départ une définition de dictionnaire : « Figure de rhétorique par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire comprendre. » Nous relèverons aussi l'intérêt de la définition de l'ironie socratique, qui montre l'emploi du sourire comme signe du décalage avec la véritable intention du locuteur :

Ironie socratique ou ironie. Ignorance simulée, s'exprimant en des interrogations naïves, que Socrate employait pour faire découvrir à ses interlocuteurs leur propre ignorance : « il [Socrate] laissait à l'étrangeté des conséquences auxquelles il vous avait conduit, le soin de vous ouvrir les yeux sur ses véritables intentions, se contentant de les marquer par un sourire. C'est la fameuse ironie (...) qui n'avait de sceptique que l'apparence. » Cousin, Hist. gén. philos., 1861, p. 124.

L'emploi de l'ironie est une tendance fréquente dans les textes de notre corpus récent. Elle se différencie de l'hypocrisie et du mensonge dans la mesure où elle donne suffisamment d'indices pour être interprétée, pour repérer ce que l'on veut faire comprendre. Par exemple, nous parlerons d'une attitude hypocrite de la part du supérieur du narrateur à la fin de « Lápices » :

– ¿Ve estos lápices?

– Sí – su jefe lo miró de una forma extraña –. Los veo.

En ese momento sonó el teléfono. Su jefe respondió, sin perderlo de vista, sonriéndole siempre.

– Sí, que suba – dijo antes de colgar. Luego, todavía sonriendo, le preguntó – : ¿Qué ocurre con los lápices⁴²⁶?

En revanche, dans la rencontre de « El pasajero de al lado », elle aussi ponctuée de sourires, le jeu des regards et les premiers mots montrent bien, malgré la distance que prétend instaurer la jeune femme, le rapprochement entre les personnages. En tout cas, encore une fois, nous remarquons un point commun entre la définition de l'ironie et notre approche du fantastique : dédoublement du langage et conjonction de plans. Quel sens donner au recours à

⁴²⁵ KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 2008 [1986], p. 187.

⁴²⁶ « – Vous voyez ces crayons ? / – Oui – son chef le regarda bizarrement. Je les vois. / À ce moment-là, le téléphone sonna. Son chef répondit, sans le quitter des yeux, sans cesser de lui *sourire*. / – Oui, faites-le monter. – dit-il avant de raccrocher. Puis, toujours *en souriant*, il lui demanda : – Qu'est-ce qu'ils ont, ces crayons ? » José de Piérola, « Lápices » in *17 fantásticos... I*, p. 131.

l'ironie dans cet exemple ? Si dans le premier cas, l'hypocrisie vient conforter la dérèglement, chez Roncagliolo l'ironie annonce peut-être le double discours du personnage.

Pour notre étude, il convient à nouveau de distinguer l'ironie exprimée dans la diégèse de l'ironie « sur le dos des personnages » entre l'auteur et son lecteur. Nous en remarquons une occurrence intéressante dans le but de créer une atmosphère particulière dans « La extraña muerte de Xavier Teruel » de Víctor Miró Quesada Vargas. Cette nouvelle renverrait davantage à l'expression du merveilleux noir ou de l'horreur, car s'y déroulent des faits inadmissibles :

Xavier Teruel mató a una polilla ayer nacida. Y la represalia del insecto madre – con el instinto de un bipedo salvaje – fue exigir la justicia a su manera, respetando los derechos naturales [...]. [L]a madre insecto se creyó en su juicio al decidir castigar a quien había intoxicado a su hija con una bala de naftalina⁴²⁷ [...].

Mais c'est surtout la mise en scène précédant cette explication initiale qui nous fait dire que le texte est ironique : « No contarle iría en contra de mis valores, porque el luto aún me viste y perdura como una sombra que demanda represalia por el trágico asesinato de mi gran amigo⁴²⁸. » Le « tragique assassinat » en question est peu crédible quand on sait que c'est une mite qui en est à l'origine. Ce qui laisse tout de même penser que le texte peut être considéré comme d'expression fantastique, c'est la perspective d'un cauchemar, ainsi que le retour au plan du vraisemblable, bien qu'étrange, à la fin de la nouvelle. Entre les deux, s'opère un véritable carnage sur lequel nous reviendrons.

L'ironie partagée avec le lecteur se retrouve aussi dans le double discours perceptible dans de nombreux micro-récits de Fernando Iwasaki, notamment dans « La silla eléctrica » : la « fecha funesta », qui renvoie lors de la première lecture au jour de l'exécution, n'est autre que la date du rendez-vous chez le dentiste. Nous pouvons retrouver là des similitudes avec le glissement sémantique de Harry Belevan, employé ici avec une visée humoristique. L'analyse de ces exemples nous permet de confirmer ce qu'avance Mery Erdal Jordan :

[L]a ironía del texto contemporáneo ya no está destinada a enfatizar el carácter artificial del producto artístico a fin de crear un ámbito en el que el lenguaje adquiriera resonancias simbólicas, sino que su intención es desmitificar la

⁴²⁷ « Xavier Teruel tua une mite qui était née la veille. Et les représailles de l'insecte-mère – avec un instinct de bipède sauvage – furent de clamer justice à sa manière, dans le respect des droits de la nature [...]. [L]a mère insecte estima qu'elle était dans son bon droit en décidant de punir celui qui avait intoxiqué sa fille avec une boule de naphthaline [...]. » Víctor Miró Quesada Vargas, « La extraña muerte de Xavier Teruel » in *La estirpe...*, p. 885. Nous sommes sensible aux multiples sens de *polilla* du dictionnaire de la RAE en argot péruvien (« prostituée ») et en argot cubain (« persona que lee mucho »).

⁴²⁸ « Ne pas le raconter irait à l'encontre de mes valeurs, parce que je porte encore un deuil qui perdure, comme une ombre exigeant des représailles pour le tragique assassinat de mon grand ami. » *Ibidem*, p. 885.

*capacidad representativa del lenguaje por medio de la revelación de su carácter autorreflexivo*⁴²⁹ [...].

Le recours à l'ironie dans notre corpus est donc aussi une manière d'interroger le langage et de mettre en valeur les brèches dans lesquelles le fantastique s'insère ici pour en montrer l'aspect discutable, incomplet, par l'humour.

3. L'existant en trompe l'œil

a) L'illusion d'optique des niveaux de réalité

Une réflexion sur le langage nous conduit à nouveau à réfléchir sur le réel et notre conception de celui-ci et la manière dont on peut en rendre compte dans la littérature par le biais du langage. Il nous semble que l'auteur qui illustre le mieux une fragmentation du réel, non pas dans notre perception, mais dans les différents niveaux que l'on peut créer, est Harry Belevan. La construction déjà complexe de son roman *La piedra en el agua* est un reflet des différentes strates, mais c'est lors des conversations entre les trois personnages, Gésine, Bruno et accessoirement Claudia Catherina, que la réflexion est amorcée : « Sin entrar en una discusión que no está al alcance nuestro, podemos afirmar que la realidad abarca todo, es decir lo palpable, lo físico, pero también lo imaginario, lo irracional [...] ». »

Bruno, porte-parole du théoricien Belevan, nous le verrons, poursuit : « Existe una primera realidad, objetiva e incuestionable, que es al mismo tiempo el autor y el lector. Uno y otro, como sucede con cualquier libro, crea, escribiéndolo o leyéndolo, una realidad segunda, que es la del protagonista de la trama ficticia [...] ». »

Ce que Belevan entend sans doute par « crea », c'est le travail d'imagination, que ce soit par un acte de transcription sur le papier ou un acte de figuration dans l'esprit. Une troisième réalité se crée lorsque, par exemple, il est question d'un récit de rêve, qui peut avoir une apparence tout à fait vraisemblable de réalité avant que l'auteur ne décide de révéler ce statut de rêve ou de cauchemar. C'est ce qui a lieu dans les nouvelles dont l'effet caudal réside dans le réveil du protagoniste. Mais il arrive que les changements de strate ne soient pas signalés :

Confundidas las tres realidades, que se imbrican, se complementan, se establece un epicentro de la anécdota que es, al mismo tiempo, el epicentro del cuento o

⁴²⁹ « [L]'ironie du texte contemporain n'est plus destinée à souligner le caractère artificiel du produit artistique afin de créer une atmosphère dans laquelle le langage puisse acquérir des résonances symboliques, mais son intention est plutôt de démythifier la capacité représentative du langage par le biais de la révélation de son caractère auto-réflexif ». ERDAL JORDAN, Mery. *La narrativa fantástica : evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 1998, p. 138.

*novela que se está desarrollando dentro de ese mismo capítulo, es decir, la narración dentro de la narración*⁴³⁰ [...].

C'est cette confusion qui nous permet d'affirmer que le langage ne permet pas de rendre compte du réel, mais des multiples réels possibles. L'effet de fantastique se trouve alors dans la structure du récit : dans le passage d'une réalité à l'autre.

La trame est ici beaucoup plus complexe que la nouvelle qui rend hommage à Escher, et nous pourrions dire qu'un quatrième niveau se crée quand nous entrons nous-même, lecteur du roman de Belevan, dans les différentes strates de réalités considérées – sans compter, pourquoi pas, le niveau du lecteur de ce travail de recherche !

C'est la raison pour laquelle nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec la remise en question du travail de Harry Belevan par Ana María Morales :

*[Barrenechea] tiene la bondad de reconocer rápidamente sus contradicciones e intentar subsanarlas sin recurrir a encubrir su pensamiento en palabrería y préstamos no declarados, como es el caso de Harry Belevan [...]. El peruano procede a armar su libro basándose en Carl Popper, en los presupuestos de Wittgenstein y en Engels para llegar a descubrir que lo fantástico es una esencia a la que sólo es posible acercarse por sus manifestaciones. Así pues, tras un viaje por una maraña de esquemas y terminología novedosa tenemos que llegar a considerar a lo fantástico casi como un acto místico, inexplicable y solo reconocible ante su presencia*⁴³¹ [...].

Nous pensons que l'œuvre de Harry Belevan est le reflet de ces niveaux, et que pour mieux comprendre les résonances d'une strate à l'autre et leurs effets d'écho, il convient de lire la théorie, mais de la confronter aux textes littéraires fantastiques qui contiennent eux aussi des éléments théoriques pour mieux comprendre le projet de l'auteur et explorer son univers. Bruno, lors des deux conversations de « sobremesa » avec Gésine⁴³² aborde des questions d'écriture, et même de théorie littéraire, notamment sur la différence entre le roman

⁴³⁰ « Sans entrer dans une polémique qui n'est pas à notre portée, nous pouvons affirmer que la réalité englobe tout, c'est-à-dire le palpable, le physique, mais aussi l'imaginaire, l'irrationnel [...]. » (p. 74), « Il existe une première réalité, objective et indiscutable, qui est en même temps l'auteur et le lecteur. L'un et l'autre, comme cela se produit avec n'importe quel livre, crée, en l'écrivant ou en le lisant, une réalité seconde, qui est celle du protagoniste de la trame fictive [...]. » (p. 74), « les trois réalités, qui s'imbriquent et se complètent, étant confondues, il s'établit un épiscetre de l'anecdote qui est, en même temps, l'épiscetre de la nouvelle ou du roman qui se développe dans ce même chapitre, c'est-à-dire, le récit dans le récit [...]. » (p. 75). BELEVAN, Harry. *La piedra en el agua*. Barcelona : Tusquets, 1977.

⁴³¹ « [Barrenechea] a la bonté de reconnaître rapidement ses contradictions et d'essayer d'y remédier sans chercher à cacher sa pensée derrière des palabres et des citations non déclarées, comme le fait Harry Belevan [...]. Le Péruvien construit son livre en se basant sur Karl Popper, sur les pré-supposés de Wittgenstein et sur Engels pour finir par découvrir que le fantastique est une essence qu'il n'est possible d'approcher que par ses manifestations. Ainsi, après un voyage à travers un labyrinthe de schémas et une terminologie innovante, nous devons finir par considérer le fantastique presque comme un acte mystique, inexplicable et reconnaissable seulement en sa présence [...]. » MORALES, Ana María. *Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas. Escritos*, 2000, n° 21, p. 33, note n° 29.

⁴³² BELEVAN, Harry. *La piedra en el agua*. Barcelona : Tusquets, 1977, p. 63-80 et p. 108-125.

et la nouvelle, ou sur les similitudes entre le baroque et le fantastique, ou encore sur les limites du langage : « me parece que más debe inquietarnos la proliferación de discursos teóricos perfectamente tradicionales desde el ángulo de la escritura (posiciones que postulan la revolución del lenguaje sin hacerla), que la existencia de una literatura experimental⁴³³ [...] ». »

Et cette manière de construire le roman permet sans doute d'éviter l'écueil mis en avant par Jean-Paul Sartre des objets littéraires qui créent un « fantastique en trompe l'œil⁴³⁴ ». Ainsi, l'expression fantastique peut aussi être analysée comme le moyen de passage d'une réalité à une autre. Mais plus encore : l'un de ses emplois les plus fréquents est la transformation, via le langage, des images métaphoriques en « réalités » – avec les précautions que nous avons prises en compte dans ce paragraphe – concrètes.

b) Les mots qui prennent forme

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner la critique contenue dans « La estatua del 201 » de Carlos Calderón Fajardo, une critique indirecte de la vanité en ce qu'elle met en scène l'enfermement d'un grand écrivain – mais qui a refusé de croire au surnaturel – dans un buste.

Voyons un autre exemple. Dans le texte de Víctor Miró Quesada Vargas « De acá no nos vamos ni muertos » le passage fantastique a lieu à la fin, lorsque le coup de téléphone permet d'obtenir une explication non pas vraisemblable, mais surnaturelle à ce qui jusqu'alors était considéré comme merveilleux ou miraculeux dans l'étrange évolution de l'état de la piscine : « Se vio obligada a contarle que cinco de sus invitados, incluso su mejor amiga, Gloria, habían fallecido cuando el auto en que se marchaban se empotró contra un árbol. – Elisia, de regreso de tu fiesta de cumpleaños⁴³⁵... » Le fantastique réalise l'expression imagée « no nos vamos ni muertos », qui prend tout son sens ici : les responsables, ou du moins la cheville d'explication de la dégradation surnaturelle de la piscine sont les cadavres des amis tout juste décédés.

⁴³³ « [I] me semble que nous devons davantage nous préoccuper de la prolifération de discours théoriques parfaitement traditionnels sous l'angle de l'écriture (positions qui préconisent la révolution du langage sans la faire), que de l'existence d'une littérature expérimentale [...]. » *Ibidem*, p. 72.

⁴³⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1992 (1947), p. 116.

⁴³⁵ « Elle n'eut d'autre choix que de lui raconter que cinq de ses invités, y compris sa meilleure amie, Gloria, étaient décédés lorsque la voiture dans laquelle ils repartaient s'était encastrée dans un arbre. – Elisia, au retour de ta fête d'anniversaire... » Víctor Miró Quesada Vargas, « De acá no nos vamos ni muertos » in *La estirpe...*, p. 884.

Et du même auteur, « La extraña muerte de Xavier Teruel », que nous venons d'analyser dans l'optique d'une expression ironique, peut aussi être perçue comme la concrétisation d'une expression imagée. Ne peut-on pas y voir l'angoisse d'un écrivain devenu célèbre et qui craint de tomber dans l'oubli ? Car un auteur oublié est un auteur qui n'est plus lu, et dont la seule survie dans la mémoire de son public se fait à travers la lecture et l'objet livre : détruire son portrait représenté dans les dictionnaires, c'est en quelque sorte conduire à son oubli définitif. Quand, mangé par les termites, lépismes et autres poissons d'argent, il n'existe plus qu'un squelette impossible à identifier, la mite a parachevé son œuvre, son projet : « ¡Vaya, si son sólo palabras, palabras, definiciones y punto! Y así, palabra por palabra, la maldita polilla deshizo el diccionario⁴³⁶. »

Nous pourrions en donner encore de nombreux exemples, tant c'est un recours fréquent dans les nouvelles de nos anthologies. Le reflet de l'emploi de la langue que nous donnent ces textes nous conduit à constater que l'expression fantastique contribue, à sa manière, à interroger la place cédée à la langue : « Tout se passe en effet comme si la langue imposait sa loi à ses références : les mots, ici, ne se contentent plus de désigner les choses, ils leur donnent forme ; pour le lecteur, ils n'apparaissent plus réglés sur elles, mais elles sur eux⁴³⁷ [...]. » Ceci qui illustre l'idée d'un rapport dialectique entre la langue et l'effet fantastique.

C. Le langage articule les pensées et crée des raisonnements

Une troisième fonction du langage que nous tenons à développer dans ce dernier moment de notre travail est, dans la suite logique des deux fonctions précédentes, le travail d'articulation des pensées : à partir d'une constellation qui compose ce qu'on a à dire, le langage permet de créer un parcours d'interprétation, un chemin plus ou moins linéaire d'un point à un autre, pour rendre compte de la pensée. C'est ainsi que l'on crée des démonstrations : comment l'expression fantastique contribue-t-elle à interroger cette fonction associée au langage ? Nous en verrons trois exemples.

⁴³⁶ « Allons, si ce ne sont que des mots, des mots, des définitions un point c'est tout ! Et ainsi, mot après mot, la maudite mite détruit le dictionnaire. » Víctor Miró Quesada Vargas, « La extraña muerte de Xavier Teruel » in *La estirpe...*, p. 886.

⁴³⁷ CHELEBOURG, Christian. *Le surnaturel*. Paris : Armand Colin, 2006. Collection U. Série Lettres, p. 236.

1. ... mais la déduction engendre des équivoques

Il est des équivoques, provoquées par les double sens des mots spéculaires, mais aussi des phrases spéculaires, qui viennent créer des brèches dans les logiques de déduction. La stratégie de construction de la nouvelle « El mensaje » de Pilar Dughi repose ainsi sur des phrases à double sens qui manifestent une progressive inversion des forces entre les personnages dans la construction du jugement du protagoniste. L'auteur, née en 1956 et morte en 2006 des suites d'un cancer, a laissé une œuvre composée de romans et recueils de nouvelles, dont deux sont recensées par Gonzalo Portals et Ricardo González Vigil. Elle a reçu des prix de l'association Pérou–Japon de nouvelle et a été finaliste du prix Juan Rulfo en 1995. Dans « El mensaje », le récit est pris en charge par un narrateur hétérodiégétique avec un point de vue interne, ce qui peut sembler une gageure car en général, c'est le récit à la première personne qui est préféré pour créer l'effet fantastique par identification du lecteur, surtout quand il a lieu à la fin du texte. Voyons de plus près comment les phrases spéculaires interviennent dans le texte.

Il s'agit du récit de retrouvailles entre le protagoniste et Teresa, dont le mari, Pablo, est mort (« Después de la muerte de Pablo », « el extinto Pablo tenía una pequeña zapatería », « la tienda había cerrado a su muerte »). L'impossible est, dans un premier temps, suggéré : « Tú sabes que el negocio no anda bien. En esta última época nadie quiere comprar zapatos a la medida [...] » Le lecteur parvient donc à une première conclusion : l'enfermement dans la solitude a rendu Teresa folle. Dans cette partie du texte, le mot spéculaire est « él », qui renvoie tantôt au protagoniste, tantôt à Pablo, tantôt à un autre homme hypothétique partageant la nouvelle vie de Teresa. Mais le mouvement du texte évolue ensuite. C'est l'emploi de la généralité qui manifeste ce premier mouvement d'inversion des forces : « *Se te ve algo cansado. Pablo dice que uno debe vivir con disciplina [...] ¿Y para qué estamos los amigos? [...] A veces uno se siente confuso y los amigos no son suficientes.* »

Ensuite, le deuxième moment où opèrent les phrases spéculaires vient du passage d'une réflexion en focalisation interne au discours direct, sans indication de la part de l'auteur sur l'identité de celui (en l'occurrence celle) qui prend la parole : « – La gente dice que no tienes al lado tuyo un confidente que te muestre las cosas como ante un espejo, y te advierta de esta forma sobre lo que te ocurre [...] » Il est intéressant de souligner la formation de psychiatre de l'auteur, qui transparaît ici. C'est la phrase charnière, où l'on comprend que c'est bien Teresa qui parle, qui montre que le raisonnement construit par le protagoniste, et donc le chemin de sens mené par le lecteur, est altéré. La dernière phrase donne bien sûr le

tour d'écrou final de manière habile : « El rostro de Pablo, imperturbable, apareció en el marco de la puerta⁴³⁸. » Nous y lisons une épiphanie dans son sens étymologique. Ainsi, l'expression fantastique remet en question l'élaboration déductive du protagoniste.

2. La brèche de l'analogie

Prenons l'analogie de Cortázar mentionnée plus haut comme point de départ : « podemos hacer una doble comparación pensando también en el cine y en la fotografía : el cine sería la novela y la fotografía, el cuento. » Ce qu'il appelle une double comparaison peut être interprété comme une analogie à quatre termes : la nouvelle *est* au roman *ce que* la photographie *est* au cinéma. Mais il nous semble qu'on ne peut s'arrêter à une analogie pour construire un raisonnement : poser deux rapports parallèles n'explique pas, ou du moins rend implicite, le passage d'un rapport à l'autre.

L'analogie est définie par trois notions : la proportion, la ressemblance et la transgression. Elle pose un rapport entre deux éléments par quotient. Il y a donc quatre éléments et la construction du rapport analogique se résume de la manière suivante : *A est à B ce que C est à D*. Si nous reprenons le texte « La estatua del 201 » de Carlos Calderón Fajardo, le sens de la nouvelle repose sur une analogie : la vanité est à l'homme ce que l'immobilité est à la statue. Le personnage fait preuve de vanité, il est donc logique qu'il reste enfermé dans la statue et que cette même statue puisse s'animer et sortir de l'hôtel. C'est, nous le pensons, la lecture que nous suggère l'auteur. Si la logique de l'analogie est respectée, celle du réel, bien entendu, ne l'est pas, et c'est justement là que se trouve l'effet fantastique, dans ce moment précis du passage du rapport A/B au rapport C/D. Nous avons déjà souligné les problèmes posés par l'emploi du verbe « être », premier indice d'une faille possible dans le raisonnement par analogie ; « ce que » n'est pas moins problématique car la neutralité de « ce » oblige celui qui interprète à qualifier la nature de ce rapport⁴³⁹.

⁴³⁸ « Après la mort de Pablo » (p. 747), « le défunt Pablo avait une petite cordonnerie » (p. 748), « le magasin avait fermé à sa mort » (p. 748), « Tu sais bien que les affaires ne marchaient pas bien. Dernièrement, personne ne veut s'acheter de chaussures sur mesures » (p. 748), « Tu as l'air un peu fatigué. Pablo dit qu'on doit avoir une vie réglée [...]. Et à quoi servons-nous, nous, les amis ? [...] Parfois, on se sent perdu et les amis ne suffisent pas. » (p. 749, c'est nous qui soulignons), « – Les gens disent que tu n'as pas à tes côtés un confident pour te montrer les choses comme face à un miroir et attirer ton attention sur ce qui t'arrive » (p. 749), « Le visage de Pablo, imperturbable, apparut dans l'encadrement de la porte. » (p. 749) Pilar Dughi, « El mensaje » in *La estirpe...*

⁴³⁹ Voir à ce propos le travail d'Emilia Hilgert, et en particulier son article « La formule analogique à quatre termes est-elle plus explicite que la métaphore ? », présenté lors de la journée d'études organisée par le Dipartimento di Lingue e culture moderne et l'Institut d'études avancées de l'Université de Strasbourg à Gênes le 3 juin 2015.

Quelle relation existe-t-il entre le fantastique, l'analogie et le passage ? « À sa source grecque, analogie signifie à la fois proportion et rapport entre des éléments qui paraissent incommensurables, voire inconciliables. L'analogie a la vocation de l'impossible⁴⁴⁰. » Voici donc un premier point commun entre le fantastique et l'analogie : l'impossible, qui est au fondement du fantastique dans la théorie de David Roas. La transgression est un autre point commun entre fantastique et analogie :

Ce logos, cette raison, de l'analogie, est de plus un analogos. Or, ana- signifie « en haut », « vers en haut », et donne l'idée d'un passage ou d'un dépassement ; voire d'un transcender, lorsqu'il s'agit de passer à un ordre supérieur : de l'animal à l'humain, de l'humain au divin. Et dans la mesure où les frontières qui marquent les limites de ces domaines sont matériellement infranchissables, l'analogie les franchit en montrant ce qu'il y a de formellement ressemblant entre l'ici et le là-bas. La pensée transgresse une limite vers cela à quoi les êtres humains eux-mêmes n'ont pas accès⁴⁴¹ [...].

Nous pourrions alors être tenté, en suivant une mise en abyme, de dire que « le fantastique est à la fiction ce que l'analogie est au raisonnement scientifique ». Et le rapport implicite pour passer de l'un à l'autre serait le suivant : tous deux (A ou C) sont contenus dans l'autre (B ou D) et aident à le comprendre de l'intérieur (dans la mesure où A et C sont insérés dans les systèmes de fonctionnement B et D et obéissent à leurs lois), mais par la transgression. Dans le cas du fantastique, nous avons déjà souligné les multiples transgressions, que nous avons élargies à divers passages possibles qui remettent en question notre conception du réel. Dans le cas de l'analogie, elle est justement perçue comme « une situation provisoire, un passage qui signifie une progression vers un domaine à déchiffrer⁴⁴² ».

La limite de l'analogie, et c'est peut-être aussi celle du fantastique, est qu'elle donne l'impression rassurante de figer une vérité :

Grâce au pouvoir synthétisant de la pensée analogique, l'esprit devient créateur de vérité. Les conclusions analogiques contiennent le principe créateur, par ce qu'elles naissent l'une à partir de l'autre. Elles se réclament, se soutiennent et se complètent mutuellement. Aucune vérité ne doit et ne peut contredire une autre vérité. Chaque vérité doit s'incorporer dans l'ensemble, afin que soit calmée l'angoisse du doute et qu'à sa place se manifeste la joie de connaissance⁴⁴³.

Nous pouvons donc voir ici une ruse du raisonnement : l'impression de synthèse par l'analogie créée dans un langage donne l'illusion de créer une vérité. À notre sens, seule la validité du rapport posé entre les couples permet d'établir qu'il s'agit d'une vérité.

⁴⁴⁰ SECRETAN, Philibert. *L'analogie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984, p. 19.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁴² (C'est nous qui soulignons.) *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴³ DIEL, Paul. *La peur et l'angoisse*. Paris : Payot, 1968, p. 102.

Enfin, il arrive que l'analogie ne soit pas complète, et que le lecteur soit conduit à trouver lui-même le quatrième membre. Cette idée est mise en valeur par Kant : « trois membres étant donnés, je ne puis connaître et donner a priori que le rapport à un quatrième, mais non ce quatrième membre lui-même : j'ai seulement une règle pour le chercher dans l'expérience et un signe pour le découvrir⁴⁴⁴ [...]. » Nous rappellerons que Kant présuppose une assimilation entre l'expérience sensible et la connaissance rationnelle, pour déterminer ce quatrième membre. Et il nous semble que c'est là que la logique touche aux limites de la poésie. Prenons un exemple connu, celui du poème « Correspondances » de Baudelaire, et en particulier le premier quatrain :

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers*⁴⁴⁵

L'analogie est incomplète ; nous avons en effet les termes « Nature », « temple » et « piliers » qui permettent de construire l'analogie : les piliers sont au temple ce que les ? sont à la Nature. Le schéma est certes incomplet, mais le poète donne à son lecteur, à travers l'adjectif « vivants », la clé pour déduire que le quatrième élément représente « les arbres », ce qui est confirmé deux vers plus bas par la mention de la forêt. Or, et nous y reviendrons, ce premier vers de Baudelaire est ce que l'on appelle communément une « métaphore ».

Il nous semble que cette construction présente des similitudes avec l'écriture fantastique : outre le rôle de l'impossible et de la transgression, nous remarquons le rôle du lecteur dans l'élaboration du sens, et le rapport d'homothéties de deux figures situées dans deux plans différents. C'est par exemple sous un rapport analogique que nous pourrions prolonger l'étude de la nouvelle « La aparecida », qui témoignait de multiples passages, d'allers-retours entre les deux plans.

3. Une logique parallèle : le réalisme magique

L'ellipse d'une étape décisive dans un raisonnement peut provoquer un changement d'effet, et créer notamment un passage, à partir d'un univers fantastique, vers le réalisme magique. C'est le cas de « Claustrofobia » de Carlos Herrera ; elle n'a été reproduite dans aucune des anthologies de notre corpus. Pourtant, elle nous semble illustrer un autre aspect de l'interrogation de la logique du langage, cette fois dans une application très concrète. L'incipit

⁴⁴⁴ Emmanuel Kant. *Critique de la raison pure*, II, chap. 2, sect. 3, § 3, cité par SECRETAN, Philibert. *Op. cit.*, p. 56-57.

⁴⁴⁵ « Correspondances » in BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Gallimard, 1961, p. 22.

mêle la structure de type « conte de fées » à une certaine ironie à l'égard de l'arrière-texte de l'auteur de *Gris* :

Cuentan de un país en el cual los derechos de todos los ciudadanos eran rigurosamente respetados. [...] La vida no era fácil para los administradores de aquel país, pero sus habitantes podían sentirse normalmente satisfechos de la atención que se prestaba a sus solicitudes y quejas, por desmedidas o extravagantes que fueran.

L'élément perturbateur, la mort de Julián, est présenté comme un impossible ouvertement admis : « Pero ninguna de estas batallas menores puede ser comparada con la que Julián emprendió *una vez muerto*. » L'ellipse repose non pas sur l'omission de la mention de la mort, mais sur les conséquences improbables qui s'ensuivent : « Los empleados municipales lo habían colocado ya en la estrecha caja de madera y se disponían a cerrar la tapa, cuando Julián se incorporó⁴⁴⁶. » Or, le problème soulevé par le narrateur n'est pas ce point surprenant, mais la claustrophobie de Julián, qui donne son nom au titre de la nouvelle.

Ce type de construction presque absurde nous fait immédiatement penser à *La métamorphose* de Kafka, roman au début duquel ce n'est pas la transformation qui pose problème, mais l'impossibilité pour Grégoire de se rendre sur son lieu de travail. Ana María Barrenechea vient confirmer notre idée : « Un gran sector de obras contemporáneas no se plantea siquiera la duda y ellos admiten desde la primera línea el orden de lo sobrenatural, sin por eso permitir que se las clasifique como maravillosas⁴⁴⁷ [...]. » Mais Santiago Roncagliolo prétend que Kafka, s'il avait été péruvien (ou mexicain, ou vénézuélien, ou argentin selon les autres auteurs outre-atlantique qui l'ont adopté), aurait sans doute été *costumbrista*, dans la mesure où son roman, comme la nouvelle de Carlos Herrera, ne semblerait pas étrange, surprenant, ou – pour conserver le critère de notre première partie – sur un plan différent de celui du réel dans une autre culture que celle du rationalisme européen. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point en troisième partie. Mais nous déduisons de ces remarques la soumission du raisonnement, qu'il soit inductif, déductif ou par analogie, au langage : aux

⁴⁴⁶ « On parle d'un pays où les droits de tous les citoyens étaient rigoureusement respectés. [...] La vie n'était pas facile pour les administrateurs de ce pays, mais les habitants pouvaient se sentir normalement satisfaits de l'attention apportée à leurs demandes et à leurs plaintes, aussi démesurées ou extravagantes fussent-elles. » (p. 75), « Mais aucune de ces batailles mineures n'est comparable à celle que Julián mena *une fois mort*. » (p. 76, c'est nous qui soulignons), « Les employés de la municipalité l'avaient déjà placé dans l'étroite caisse en bois et se préparaient à fermer le couvercle, lorsque Julián se redressa. » (p. 77) « Claustrofobia » in HERRERA, Carlos. *Crueldad del ajedrez*. Lima : El Santo Oficio, 1999. On pensera ici, si l'on tient à donner une explication rationnelle au phénomène, aux cas de comas éthyliques ou de narcolepsie, qui peuvent donner l'impression passagère que le corps est mort, avant de se réveiller quelque temps plus tard.

⁴⁴⁷ « Une grande partie des œuvres contemporaines ne s'interroge même pas et admet dès la première ligne l'ordre du surnaturel, sans pour autant se laisser classer comme merveilleux [...]. » BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 1972, n° 80, p. 395.

brèches créées par celui-ci, et à la culture dans laquelle il s'insère. Cette différence d'ordre culturel était déjà annoncée par Louis Vax :

*Habituée à voir dans le poulpe une bête horrible et menaçante, façonnée par et pour l'épisode des Travailleurs de la mer, notre sensibilité s'accommode mal de la pieuvre paillarde ivrogne et bouffonne des Japonais. La polyvalence des motifs est donc produit de culture, et l'interrogation sur cette polyvalence fruit de l'illusion rétrospective et de l'attachement au préjugé du motif existant en soi et subsistant par soi*⁴⁴⁸.

Ainsi, la littérature peut être conçue comme le reflet du mouvement d'une pensée, mais seulement son reflet, et le langage un outil incomplet, *imparfait* dans son sens étymologique, pour rendre compte, faire part, transmettre cette perception. En capter une partie, et être en mesure de suggérer chez l'autre ce que l'on a soi-même ressenti, n'est-ce pas là justement le défi de la littérature ?



Ce dernier chapitre nous fait prendre conscience des limites d'une conception du fantastique à partir du texte et donc, du langage qui le constitue. Percevoir et ressentir, décrire, construire des raisonnements ne sont que quelques-uns des élans de l'écriture. Manier les mots, faire surgir des paradoxes, suggérer, éveiller l'imagination, jouer du dialogisme et de la polyphonie des points de vue, ou, en d'autres termes, dessiner un labyrinthe et laisser le lecteur se mouvoir dans ses méandres, telle est sans doute une vocation possible d'un texte littéraire, et par conséquent d'une nouvelle fantastique que nous jugerons comme réussie.



*En los últimos años casi han desaparecido los narradores borgianos y « fantásticos » de fines de la década de los cincuenta, y sólo quedan los realistas ; o lo que es más importante, los « fantásticos » han dejado su bando y han optado por las técnicas realistas, sin duda oyendo un reclamo del país y de la época*⁴⁴⁹ [...].

Nous espérons avoir prouvé le contraire de cette affirmation tout au long de cette partie, ou du moins avoir montré qu'il n'y a pas vraiment de *bando fantástico* mais plutôt que l'expression fantastique se caractérise par sa faculté, tel un caméléon, à s'insérer dans le décor

⁴⁴⁸ VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985, p. 67.

⁴⁴⁹ « Ces dernières années, les narrateurs borgesiens et « fantastiques » de la fin des années cinquante ont presque disparu, et il ne reste que les réalistes ; ou, ce qui est plus important, les « fantastiques » ont fui leur camp et ont opté pour des techniques réalistes, sans doute en écoutant ou en suivant une exigence du pays et de l'époque [...]. » Carlos Eduardo Zavaleta, cité par Juana Martínez Gómez, « Intrusismos fantásticos en el cuento peruano » in MORILLAS VENTURA, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid : Siruela Quinto Centenario, 1991, p. 146.

et les codes d'un texte pour y créer des brèches et des passages. Finalement, l'effet de fantastique ne semble plus venir, dans les textes contemporains, de l'apparition d'un vampire ou d'un monstre, qui sont même aujourd'hui « à la mode », dans une société de consommation qui se les approprie au quotidien, peut-être pour mieux les apprivoiser. Il nous semble que désormais, c'est l'élaboration du texte, sa construction, qui permet de déceler l'effet fantastique, par les déplacements que le langage développe et que nous avons analysés. C'est pourquoi, à notre sens, l'idée de passage est une approche qui résiste.

Pour déterminer si nos textes sont fantastiques, nous avons d'abord repéré 1) une ou plusieurs rencontres entre deux plans qui posent une énigme insoluble et 2) le mouvement, par un travail du texte, de l'un à l'autre de ces plans. C'est donc le mouvement qui est au fondement du fantastique, qui lui permet d'être une écriture toujours renouvelée, aux recours variés dans le traitement du temps, de l'espace, des points de vue... et du langage. Le fantastique n'est pas enfermé dans un genre, il est une question : il suppose un mouvement d'un auteur vers un lecteur, avec un langage commun, avec des références communes, avec du sens – ou un constat d'absence de sens – à partager.

Il semblerait que nous arrivions alors à un paradoxe : le passage, dans sa définition même qui suppose le changement, le mouvement, l'évolution, présente des traits communs avec le positivisme dont nous parlions en première partie et qui était justement l'état d'esprit contre lequel s'élevaient les auteurs du fantastique traditionnel. Ainsi, il semblerait que placer le passage au fondement de l'effet fantastique, c'est justement montrer que cette écriture se sert des soubassements de ce à quoi elle s'oppose pour se construire, ce qui constitue généralement, comme nous le prouve la dialectique hegelienne, la meilleure « arme ».

Néanmoins, les outils d'analyse que nous avons développés, s'ils sont utiles dans une perspective narratologique intra-textuelle, semblent parfois manquer de profondeur quand nous voulons penser la démarche de l'écrivain dans son époque, ou celle du lecteur et de la réception. Nous sommes donc incité à envisager une dernière tentative d'approche de la nature de l'expression fantastique en articulant analyse du contexte et analyse du texte dans la redéfinition d'une écriture : pour qu'il y ait tradition, cela suppose un héritage, une continuité, et, aujourd'hui, une réappropriation qui remet en question les définitions canoniques pour faire du fantastique péruvien une spécificité apomorphe, un avatar de l'écriture comme reflet d'une société. Cependant, il reste toujours la tension du côté du lecteur : même si les outils eurocentrés ne fonctionnent pas, il y a quelque chose d'universel dans l'impression de fantastique ; il nous faudra en déterminer les raisons – composition physique de l'être humain, ou opposition classique du binôme nature / culture dont on ne sort jamais ? – et en trouver les

indices dans le texte, non pas pour en faire une nouvelle typologie, mais plutôt pour tenter d'expliquer un plaisir partagé du texte que permettent les nouvelles les mieux réussies.

Ainsi, après ce parcours dans le texte, nous sommes tenté d'envisager un retour au contexte. Sur la page d'édition du premier volume de l'anthologie de Gabriel Rimachi Sialer, nous pouvons lire : « Hecho en el Perú para los lectores del mundo ». Et, en dépit d'un compte-rendu peu élogieux, mais aux remarques fondées, de la part de Diego Trelles Paz⁴⁵⁰, sur le second volume, cette phrase attire notre attention et nous invite à réfléchir, dans un dernier temps, sur les passages non plus narratologiques, mais culturels, pour dépasser le purement national et rappeler que nos auteurs ont lu les classiques⁴⁵¹, ceux qui dépassent les frontières, et qu'ils en sont imprégnés.



⁴⁵⁰ TRELLES PAZ, Diego. Reproducción en serie. *Revista Velaverde* [en ligne]. Lima : Grupo Editorial Clic S.A.C. Mis en ligne le 11/04/2013. [Consulté le 28/08/2015]. Disponible à l'adresse <http://www.revistavelaverde.pe/reproduccion-en-serie/>.

⁴⁵¹ CABRERA JUNCO, Jaime. Los cinco libros favoritos de Marco García Falcón. *Lee por gusto* [en ligne]. Mis en ligne le 03/11/2014. [Consulté le 27/07/2015]. Disponible à l'adresse <http://leeporgusto.com/los-cinco-libros-favoritos-de-marco-garcia-falcon/>. Nous retrouvons, parmi les cinq livres en question, *Les villes invisibles* d'Italo Calvino, les nouvelles de Jorge Luis Borges, et *Cent ans de Solitude* de Gabriel García Márquez.

Troisième partie : Le partage du sentiment fantastique, un passage protéiforme

Si la première partie de ce travail prenait comme point de départ le contexte d'écriture, et la deuxième, le texte produit étudié de l'intérieur, notre réflexion, pour compléter l'approche de définition du fantastique, ne peut négliger la dimension de réception de l'œuvre littéraire. Justifier le troisième temps de notre analyse, c'est revenir au paradoxe initial d'une écriture, *fantastique*, apparemment née en Europe et qui aurait évolué en étant cultivée dans d'autres sphères. Si l'on continue d'employer le mot « fantástico » en Amérique latine, et plus particulièrement au Pérou, quel noyau dur se maintient d'une ère à l'autre et d'une aire à l'autre ?

Dans notre démarche initiale, descriptive, nous avons observé comment cette écriture cohabite avec d'autres expressions ou s'intègre ponctuellement à des genres plus codifiés. L'incursion dans les textes en deuxième partie nous a conduit à préciser le fonctionnement de l'écriture fantastique et à montrer que la fonction de passage d'un plan à l'autre y est fondamentale. Mais nous avons laissé à part la relation entre l'expression fantastique et son lecteur. Dans quelle mesure un lecteur – quel lecteur ? – peut-il être sensible à l'effet fantastique transmis par un texte de cette nature ?

L'objectif de ce dernier moment sera donc de prolonger et de décliner la problématique du passage fantastique dans la dimension d'interaction, de transmission d'un effet dans la relation (non nécessairement linéaire) entre auteur, texte et lecteur. Quelle fonction a l'écriture fantastique dans cette interaction ? Quelle est la portée de l'effet fantastique ? Nous devons aussi nous interroger sur la sensibilité d'un lecteur européen aux textes péruviens qui emploient l'expression fantastique : relève-t-elle d'un simple plaisir ?

Trois hypothèses sont alors à explorer. D'abord, il y a des fondements communs qui permettent une reconnaissance, telles que les résurgences mythiques, qui sont le matériau du fantastique, ou la constitution de l'être humain, dont la perception est lacunaire. Nous ne chercherons pas pour autant à suivre une tendance « mécanisatrice » d'une réception applicable à quiconque sans tenir compte de la diversité, mais plutôt à montrer comment les textes mettent l'accent sur des points de convergence. La seconde hypothèse est que la portée du texte est liée au partage ; le mot est à considérer dans deux sens, qui correspondent d'ailleurs aux deux pôles, le lecteur et l'auteur : le partage comme 1) plaisir de retrouver des références communes et 2) désir de faire découvrir une vision personnelle. Ce partage de références a lieu dans une tension entre l'universel et le particulier, entre le local et le global. Enfin, la troisième hypothèse, qui résulte des deux autres, est que le fantastique a alors plusieurs fonctions : le reflet d'une perception individuelle, la mise en question des certitudes et le partage de doutes qui se dégagent du tissu textuel.

C'est à cette étape qu'il conviendra aussi de reprendre plus en détail le travail de Todorov. Si ce dernier choisit une classification thématique discutable, et qui a déjà été longuement discutée, le contenu et les analyses qu'il apporte au sein de la classification par thèmes nourrissent néanmoins la réflexion.

Trois problématiques résultent de ces rapides analyses et correspondent à chacun des chapitres de cette dernière partie. D'abord, dans une dynamique de création : dans quelle mesure l'expression fantastique est-elle un moyen privilégié des auteurs pour transmettre un effet particulier ? Certains auteurs ont un arrière-texte que nous pouvons identifier et auquel nous sommes sensible. Certains mécanismes de création, dont nous retrouvons des traces dans nos textes, même si elles sont effacées, ne sont pas inscrits dans un espace déterminé. Enfin, le fantastique explore le langage selon un principe analogue à celui de la poésie.

Ensuite, il conviendra d'interroger le rôle du fantastique dans la réception : dans quelle mesure le lecteur reçoit-il, perçoit-il l'effet fantastique du texte ? D'où vient la possibilité de transmission de cet effet ? À l'idée d'une peur originelle, nous préférons l'exploitation du domaine des perceptions et nous rappellerons que les auteurs ont un public qui reçoit, qui perçoit et qui crée.

Enfin, nous nous demanderons comment un texte « isolé » s'insère dans un contexte, comment l'auteur l'emploie pour redéfinir l'écriture fantastique, et atteindre une dimension plus universelle. La tension portera alors sur, d'une part, une vocation plutôt universelle, et d'autre part, des particularités locales au sein de sources mythiques et d'un contexte postmoderne globalisé.

La difficulté de cette partie ambitieuse réside dans la capacité à tenir compte de la spécificité de l'écriture fantastique dans les différents domaines que nous explorons : ce sera notre dernier fil d'Ariane⁴⁵².

⁴⁵² Cette troisième partie donnera lieu à un remaniement ultérieur, qui tiendra compte des théories de Jauss et Greimas, fondamentales dans une réflexion sur la réception.

Chapitre 8 : Dynamique de création

Gardons à l'esprit le souci de décrire une dynamique d'expression fantastique. Penser la création nous conduit à réfléchir sur la littérature comme un art. Lors de son discours d'entrée à l'académie,

Paul Valéry, peu suspect de complaisance envers l'irrationnel, a pourtant reconnu que, sans les francs-tireurs, il manquerait quelque chose à l'équilibre, à la valeur des lettres françaises : « Rayez de l'existence ces poètes confondants, ces hérésiarques, ces démoniaques, ôtez ces précieux, ces lycanthropes et ce grotesque ; replongez les beaux ténébreux dans la nuit éternelle ; purgez le passé de tous les monstres littéraires, gardez-en l'avenir, et n'admettez enfin que les parfaits, contentez-vous de leur miracle d'équilibre ; alors, je vous le prédis, vous verrez promptement dépérir le grand arbre de nos lettres ; peu à peu s'évanouiront toutes les chances de l'art même que vous aimez avec tant de raison ⁴⁵³. »

L'art d'un arbre littéraire national, si réalistes, droites et cartésiennes que puissent être les branches maîtresses qui le constituent, semble tirer son énergie de l'instabilité de ce qui échappe à la raison. Nous consacrerons ce chapitre à la réflexion sur les enjeux du passage de l'auteur au texte d'expression fantastique. Cette création, comme la décrit Carlos Herrera de manière imagée, suit une double dynamique :

En realidad, la escultura es paradigma de las artes. – Luego explica – : Hay dos métodos básicos para hacer una estatua : esculpirla en el mármol u otra piedra, o levantar un modelo en barro para luego hacer un vaciado en materiales más nobles. En suma : quitar materia o acumularla. Todas las artes se han basado, luego, sobre la dicotomía entre la depuración y la proliferación, y los artistas oscilan siempre entre los polos resultantes del ascetismo y el exceso [...] La escultura es paradigma de la vida ⁴⁵⁴[...].

Nous retrouvons dans cette idée une volonté de provoquer le mouvement pour atteindre un équilibre. Enlever de la matière d'un objet revient à défaire le référent qui nous entoure des éléments jugés non pertinents, pour laisser voir une perception subjective de la matière travaillée, tandis qu'agglomérer, dans un travail de combinaison, permet de créer, à partir de son expérience, une forme nouvelle. L'interrogation qui guidera notre travail sera alors la suivante : dans quelle mesure les mécanismes d'écriture fantastique sont-ils

⁴⁵³ SCHNEIDER, Marcel. *La littérature fantastique en France*. Paris : Fayard, 1964, p. 12.

⁴⁵⁴ « En réalité, la sculpture est un paradigme des arts. – Puis il explique – : Il y a fondamentalement deux méthodes pour faire une statue : la sculpter dans le marbre ou dans une autre pierre, ou bien faire un moule en terre pour le remplir ensuite avec des matériaux plus nobles. En somme : retirer de la matière, ou en accumuler. Tous les arts se sont fondés, ensuite, sur la dichotomie entre épuration et prolifération, et les artistes oscillent toujours entre les pôles résultant de l'ascétisme et de l'excès [...] La sculpture est le paradigme de la vie ». HERRERA, Carlos. *Crónicas del argonauta ciego*. Lima : PEISA, 2002, p. 54.

conscients, et comment pouvons-nous en décrire et expliquer le fonctionnement ? Dans cette démarche, deux éléments sont indispensables : d'une part, une bonne connaissance des œuvres dont ont pu s'inspirer les auteurs de notre corpus et d'autre part, des éléments biographiques ou arrière-textuels permettant de développer cette analyse. Nous verrons donc, dans un premier temps, comment s'articulent l'arrière-texte d'un auteur et sa production, avant d'étudier de plus près les points communs qui relient l'expression fantastique à la poésie, pour enfin revenir au rôle du rêve et de l'imagination créatrice.

A. De l'arrière-texte de l'auteur au texte littéraire

1. Définition et enjeux de l'arrière-texte

a) Intertexte et arrière-texte

L'idée qui nous incite, après l'incursion dans les textes, à revenir au contexte, est déjà présente chez Roland Barthes dans son approche de la définition de texte :

*[L]a signification se produit, non au niveau d'une abstraction (la langue), telle que l'avait postulée Saussure, mais au gré d'une opération, d'un travail dans lequel s'investissent à la fois et d'un seul mouvement le débat au sujet de l'Autre et le contexte social*⁴⁵⁵.

Il nous semble que nous n'avons pas encore suffisamment exploré ces deux derniers aspects. Le but du travail est alors de dépasser la simple analyse linguistique pour approcher les enjeux qui mènent à la création. Comment l'expression fantastique y trouve-t-elle sa place ?

Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec ce qu'affirme Elton Honores dès les premières lignes de *Narrativas del caos* : « La literatura es útil porque denuncia los males, los vicios de la sociedad, los abusos, los excesos, con todo su dolor, su sangre y su misera violencia, con toda su muerte : nos representa⁴⁵⁶ [...] ». À notre sens, il convient de préciser un peu plus cette idée : si elle peut avoir un quelconque intérêt pour un lectorat, la littérature n'est pas « utile », du moins depuis la perspective du créateur. Ce qui peut être « utile » en revanche, c'est de développer des outils qui permettent de mieux comprendre les enjeux et les motivations de la création d'un texte littéraire.

⁴⁵⁵ BARTHES, Roland. Article « Texte » de l'Encyclopédie Universalis.

⁴⁵⁶ « La littérature est utile parce qu'elle dénonce les maux, les vices de la société, les abus, les excès, avec toute sa douleur, son sang et sa misérable violence, avec toute sa mort : elle nous représente ». HONORES, Elton. *Narrativas del caos. Un ensayo sobre la narrativa de lo imposible en el Perú contemporáneo*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2012, p. 9.

L'arrière-texte fait partie de ces outils. Celui-ci, tel que le présente Alain Trouvé, témoigne de deux particularités. La première tient compte de la spécificité du texte littéraire, laissant à part la dimension purement informative de n'importe quel texte, et la seconde manifeste la prise en compte de la dimension inconsciente de la création : « Si l'arrière-texte se distingue [...], c'est par la connexion qu'il invite à établir entre des données hétérogènes. C'est aussi par le double jeu entre premier plan – le texte à lire – et arrière-plan – la scène mentale de son élaboration⁴⁵⁷ [...] »

L'arrière-texte est une notion, et non un concept, et de plus, une notion en cours d'élaboration, qui trouve dans cet ouvrage théorique de 2013 ses premières racines. Son origine se lit chez Louis Aragon : « Le miroir sans tain des mots, nul mieux que toi n'en connaît la nature, qui appelles ce qu'ils ne disent pas *l'arrière-texte*. L'arrière-texte est la chambre seconde où je ne puis entrer⁴⁵⁸ [...] » L'approche provisoire proposée dans l'ouvrage repose sur quatre composantes :

[L]es formes d'intertextualité ordinairement cachée ou inaccessible, un arrière-plan culturel incluant la richesse de la langue et le jeu avec les autres supports sémiotiques, des circonstances personnelles et collectives de production, un corps lisant ou écrivant, traversé de désirs. Ces quatre dimensions sont imbriquées dans la scène mentale d'écriture et de lecture selon une infinie variété de combinaisons⁴⁵⁹.

Quelle pertinence y a-t-il à réfléchir sur l'élaboration du texte fantastique dans la perspective de l'arrière-texte ? Son étude présuppose que certains textes ont plus à nous dire que d'autres. Or, l'écriture fantastique a souvent mauvaise presse : quand elle n'est pas considérée comme de la paralittérature, elle est perçue, en France du moins, comme une écriture codifiée de la fin du XIX^e siècle et qui s'est essoufflée aujourd'hui. En Amérique latine, les œuvres des auteurs du Río de la Plata ont donné une nouvelle couleur à cette écriture, tant chez les écrivains que les critiques ; mais au Pérou, et malgré le travail de Harry Belevan, c'est le réalisme qui prime sur les autres formes d'expression, et qui est reconnu. Penser l'arrière-texte peut alors nous inviter à dépasser le préjugé qui pèse sur les textes littéraires fantastiques.

Lorsque des références intertextuelles sont présentes, comme nous avons pu le constater dans certaines nouvelles dans la première partie de notre travail, nous avons déjà le sentiment que le texte présente plusieurs niveaux d'interprétation et de lecture. Mais réfléchir

⁴⁵⁷ GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVÉ, Alain. *L'arrière-texte, pour repenser le littéraire*. Bruxelles : Peter Lang, 2013, p. 71.

⁴⁵⁸ Louis Aragon, *La mise à mort*, cité par Alain Trouvé, *ibidem*, p. 27.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 202.

sur l'arrière-texte, c'est faire un pas de plus dans l'analyse du fantastique : se revendiquer d'une famille d'écrivains est une chose. Et la famille des écrivains du fantastique est grande, diffusée et traduite. Néanmoins, reconnaître chez un auteur des influences venant de l'arrière-texte, c'est lui donner plus de relief dans les lettres et, peut-être distinguer ce qui est littérature de ce que sont des textes plus anecdotiques.

b) L'intertexte caché

La novia de Corinto est l'un des romans de Carlos Calderón Fajardo qui composent la tétralogie de Sarah Hellen, femme vampire dont nous avons eu l'occasion de noter les liens avec la tradition d'écriture gothique, voire fantastique, d'Europe. Mais ce qui nous intéresse ici, dans la réflexion sur l'arrière-texte, c'est ce qui a pu motiver le choix du prénom du personnage que Sarah rencontre : « Soy el pensamiento de Ismael que flota en el espacio y no porque Ismael me haya abandonado, eso no acaba ahí. Soy el pensamiento Gonzales » ou encore « – Soy la obra de Ismael. Soy su pensamiento luminoso. En las condiciones en que me encuentro se puede considerar que soy un raciocinio enjaulado⁴⁶⁰ ». S'il est vrai que le texte évoque l'histoire du Pérou, nous pouvons penser que le choix du prénom Ismael n'est pas innocent.

Plus encore : en 2013 paraît un roman destiné à un jeune public qui s'appelle *Javier y Jonás : el hombre de arena*. Nous ne pouvons nous empêcher de lire un clin d'œil à Hoffmann dans le titre, mais ce qui guide avant tout notre réflexion ici, c'est l'étymologie de Jonas, qui fait référence à la baleine. Or, en 2010, Carlos Calderón Fajardo publie un recueil de nouvelles intitulé *Playas*. Il s'agit d'un recueil divisé en deux parties : d'une part, « Del mar cercano », et d'autre part « La playa de la familia de Mussolini ». Certains de ces textes témoignent d'une écriture fantastique, comme « Playa Revés » ou « Montaigne y los bosques », qui est une référence directe à son ami Ricardo Sumalavia, qui vivait à l'époque à Bordeaux. La nouvelle qui nous intéresse particulièrement est « Playa ballena » :

Cuando este viajero francés visitó dicho puerto, era la época en que el escritor norteamericano Herman Melville solía llegar como tripulante de buques balleneros a este puerto. Un escozor invadió todo su cuerpo. La playa donde se dirigía era el lugar donde el mar había varado el cadáver de Moby Dick. La más

⁴⁶⁰ « Je suis la pensée d'Ismael qui flotte dans l'espace et non qu'Ismael m'ait abandonné, cela ne s'arrête pas là. Je suis la pensée Gonzales » (p. 16), « – Je suis l'œuvre d'Ismael. Je suis sa pensée lumineuse. Dans les conditions où je me trouve, on peut me considérer comme un raisonnement enfermé dans une cage. » (p. 28) CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *La novia de Corinto (El regreso de Sarah Ellen)*. Lima : Altazor, 2010. Nous y reviendrons, mais nous associons Ismael à Abimael, et Gonzales au Presidente Gonzalo.

*legendaria ballena de la historia había ido a dejar sus huesos en esa playa desolada y desierta. Desde ese día al lugar se le llamó Playa Ballena*⁴⁶¹.

C'est alors, en croisant ces données, que l'on peut penser à l'incipit de *Moby Dick* : « ¡Llamadme Ismael ! ». *Moby Dick* est par ailleurs un monstre, et un monstre de couleur blanche, tel un fantôme qui concentre en lui la somme de toutes les couleurs.

Ainsi, c'est la lecture des autres textes de l'auteur qui permet de donner un éclairage sur certains choix, et tisser un réseau de sens entre des textes qui rappellent cet animal mythique. Est-ce qu'on ne touche pas là à la définition de l'œuvre littéraire ? Nous pouvons en tout cas penser qu'il s'agit d'un exemple de l'intertexte inaccessible : « l'arrière-texte désigne alors une mémoire littéraire que le critique peut revivifier jusqu'à un certain point⁴⁶² [...] ». »

Mais poussons la recherche d'intertexte caché un peu plus loin à travers l'univers philosophique chez Harry Belevan, et en particulier dans *La piedra en el agua*. Le petit ami de Claudia Catherina, qui mène à plusieurs reprises une réflexion sur la littérature, s'appelle Bruno. Pouvons-nous alors penser qu'il s'agit d'un écho au philosophe Giordano Bruno ? C'est la lecture de *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco qui nous invite à aventurer cette hypothèse. *La piedra en el agua*, nous l'avons dit, présente une structure complexe, qui mêle plusieurs niveaux de réalité. De plus, l'œuvre rappelle par certains aspects le principe de l'œuvre ouverte : « la literatura jamás debe hacer olvidar al lector que él está recreándola, en el acto mismo de la lectura⁴⁶³ [...] ». »

C'est pour cette raison que nous pouvons croire à juste titre que Belevan a lu Eco. 1962 pour l'édition en italien, 1965 pour les traductions française et espagnole, nous savons que *La piedra en el agua* a pour sa part été éditée en 1977. Et on sait le retentissement de l'œuvre d'Eco dans la critique littéraire. Or il est fait mention de Giordano Bruno dans le travail d'Eco de la manière suivante :

L'univers de Bruno est, de fait, animé par une tendance incessante à la transformation ; chaque individu fini, dans sa tension vers l'infini, évolue vers d'autres formes, et la dialectique du fini et de l'infini se réalise véritablement dans le processus irrésistible de la métamorphose cosmique ; chaque être possède

⁴⁶¹ « Quand ce voyageur français visita ce port, l'écrivain américain Herman Melville avait l'habitude de faire escale dans ce port comme membre d'équipage de baleiniers. Une forte douleur envahit son corps. La plage vers laquelle il se dirigeait était l'endroit où la mer avait fait échouer le cadavre de *Moby Dick*. La plus légendaire des balaines de l'histoire était venue laisser ses os sur cette plage désolée et désertique. Depuis ce jour, on appela cet endroit Plage Baleine. » CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Playas*. Lima : Borradores editores, 2010, p. 15.

⁴⁶² GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVÉ, Alain. *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁶³ « [L]a littérature ne doit jamais faire oublier au lecteur que c'est lui qui la recrée, dans l'acte même de la lecture ». BELEVAN, Harry. *La piedra en el agua*. Barcelona : Tusquets, 1977, p. 120.

*en lui-même le germe des formes futures qui sont la garantie de son caractère infini*⁴⁶⁴.

Il est alors troublant de constater les ressemblances avec des remarques de Bruno dans *La piedra en el agua*, déjà en partie évoquées précédemment :

Sin entrar en una discusión que no está al alcance nuestro, podemos afirmar que la realidad abarca todo, es decir lo palpable, lo físico, pero también lo imaginario, lo irracional, ¡si hasta abarca lo infinito!

*Este libro sólo se explica en su movimiento, porque se contracta y se dilata, se inventa a medida que las palabras se engendran, desarrollándose por asociaciones de ideas, por analogías*⁴⁶⁵.

Néanmoins, nous nous demandons jusqu'à quel point cette hypothèse que nous avançons est valable. En effet, cette similitude troublante entre le philosophe et le personnage s'efface quelque peu lorsque l'on constate la mention d'un Bruno D... dans le prologue du livre que parcourt Gésine. Alors, ce réseau que nous avons tissé est-il encore valable ?

C'est la raison pour laquelle l'intertexte nécessite un code, une validation de l'auteur, une révélation pour confirmer les hypothèses, de manière à éviter que le texte de lecture, une critique fondée sur l'observation, ne soit trop distant, ne crée de dissonance avec le parcours et la motivation d'écriture de l'auteur. Qu'est-ce qui a poussé Belevan à publier *La piedra en el agua* ? Un lecteur-ambassadeur ou un ambassadeur-lecteur cultivé qui souhaite partager ses interrogations ? Un violon d'Ingres d'un voyageur cultivé élaboré dans une matière intertextuelle nourrie de Borges, Chesterton et Poe qui se confronte à des présupposés philosophiques ? L'œuvre de Belevan est rééditée en 2015, dans un projet à l'initiative de Lucho Zúñiga, et à travers les éditions Animal de invierno ; le premier ouvrage publié est *Escuchando tras la puerta*. Nous pensons que le texte et, à travers lui, son auteur, ont encore beaucoup à nous dire.

c) L'arrière-plan culturel

Une génération de jeunes auteurs nés dans les années 1960 semble se cristalliser autour d'une écriture, qui intègre l'expression fantastique ; et celle-ci se retrouve dans les textes comme arrière-plan culturel partagé par les auteurs.

⁴⁶⁴ ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 1965, p. 272.

⁴⁶⁵ « Sans entrer dans une polémique qui n'est pas à notre portée, nous pouvons affirmer que la réalité englobe tout, c'est-à-dire le palpable, le physique, mais aussi l'imaginaire, l'irrationnel. Ce livre ne s'explique que dans son mouvement, parce qu'il se contracte et se dilate, s'invente au fur et à mesure que les mots sont engendrés, se développant par associations d'idées, par analogies. » BELEVAN, Harry. *La piedra en el agua*. Barcelona : Tusquets, 1977, p. 74.

Observons de plus près, par exemple, le contexte d'écriture de *El viaje que nunca termina* de Carlos Calderón Fajardo. Le point de départ est une rencontre avec trois autres auteurs, José Donayre, Ivan Thays et Ricardo Sumalavia. Tous avaient le projet de rédiger un texte sur le thème de la légende de Sarah Ellen. Carlos Calderón Fajardo a été le seul à mener le projet jusqu'au bout à l'époque, donnant ainsi naissance à la première édition de *El viaje que nunca termina*, aux éditions Pedernal, en 1993. Or, le récit de ce contexte, qu'il raconte fréquemment dans les interviews qu'il a pu donner, est présent, en écho, dans l'œuvre de Ricardo Sumalavia, *Que la tierra te sea leve* :

Durante mucho tiempo, cada martes por la noche, nos reunimos con nuestro amigo escritor. Los primeros años nos veíamos en un bar de Barranco, pero pronto los adolescentes fueron colmando ese lugar y otros semejantes, y optamos por la tranquilidad de un café en Miraflores, tomando jugos y comiendo panes con jamón y queso. [...] De aquellas reuniones recuerdo principalmente las que sirvieron para proponer proyectos literarios. Y los tengo presentes porque a través de ellos ejercitamos nuestras memorias. [...] Otro de los proyectos fue escribir un cuento teniendo como referencia a la inglesa Sarah Helen, supuesta mujer vampiro que vino a terminar sus días (y a perpetuar su muerte) en el inhóspito puerto de Pisco a comienzos del siglo XX. [...]. En [la novela, nuestro amigo escritor] desarrolló un mundo gótico en el que se superponían los planos entre la realidad y la ficción, pues el universo de Bram Stoker [sic.], su Drácula y la inmortalidad alcanzaron, al menos es lo que yo quiero recordar de esa novela, al de una pareja excéntrica de ingleses que emprende un viaje de aventuras acompañados de un ataúd vacío ⁴⁶⁶.

Carlos Calderón Fajardo n'est jamais nommé, mais nous savons, grâce à cet arrière-plan culturel, qu'il s'agit bien de lui. Ajoutons que Pedernal était une petite maison d'édition dont le directeur n'était autre que Ricardo Sumalavia. Le roman en question n'est pas d'expression fantastique, même dans son caractère ancestral ou plésiomorphe, mais nous savons que Ricardo Sumalavia cultive cette écriture dans bon nombre de ses recueils de nouvelles, ne serait-ce que dans « Última visita » que nous avons eu l'occasion d'analyser. La force de création de ces auteurs réputés « joyciens » dans le quartier de Barranco confirme

⁴⁶⁶ « Longtemps, tous les mardis soir, nous nous réunîmes avec notre ami écrivain. Les premières années, nous nous voyions dans un bar de Barranco, mais très vite, les adolescents ont peu à peu rempli ce lieu et d'autres, semblables, et nous optâmes pour la tranquillité d'un café de Miraflores, où nous buvions des jus de fruits et mangions du pain avec du jambon et du fromage. [...] De ces réunions, je me rappelle principalement celles qui servirent à proposer des projets littéraires. Et je les ai à l'esprit parce que, grâce à eux, nous entraînions nos mémoires. [...] Un autre des projets fut d'écrire une nouvelle en nous inspirant de l'Anglaise Sarah Helen, soi-disant femme vampire, qui vint finir ses jours (et perpétuer sa mort) dans le port inhospitalier de Pisco au début du XX^e siècle. [...] Dans [le roman, notre ami écrivain] développa un monde gothique dans lequel se superposaient les plans entre la réalité et la fiction, car l'univers de Bram Stoker [sic.], son Drácula et l'immortalité atteignirent, c'est tout du moins ce que je veux me rappeler de ce roman, celui d'un couple excentrique d'Anglais qui part à l'aventure accompagné d'un cercueil vide. » SUMALAVIA, Ricardo. *Que la tierra te sea leve*. Barcelona : Bruguera, 2008, p. 135-136.

l'approche et la définition de ce deuxième volet de l'arrière-texte, présenté comme « l'arrière-plan culturel nécessaire à l'essor de la création⁴⁶⁷ ».

d) Les circonstances historiques et personnelles

Le parcours de Belevan – un diplomate « par paresse », comme il le dit, car la carrière se transmet de génération en génération dans sa famille – et notamment le fait qu'il soit délégué permanent à l'UNESCO, ont des échos dans *La piedra en el agua*.

Lors de l'une des déambulations de Gésine dans Paris, le texte prend sa dimension fantastique tout d'abord par l'étrangeté d'une rencontre, renforcée par une référence au climat qui accentue l'impression de chaleur, crée la brèche du doute sur la perception et la réalité des faits, transformant presque la promenade et les espaces visités en mirage, et débouche sur une ambiguïté de lieu ; ainsi, la métamorphose du quartier transporte le personnage dans un autre univers géographique. Plus encore, on note une dimension qui se rapproche de la science-fiction quand il est fait mention plus loin dans le texte, dans un dialogue entre Gésine et un personnage secondaire, des sept villes sacrées de l'Islam :

*Seguramente usted sabe que el Islam sólo posee siete ciudades sagradas. En orden de importancia son : La Meca, Medina, Bagdad, Jerusalén, Cairo, Túnez y Chingeti. Pero este loco de la plaza sostiene que hay una octava [...]. Aquel santo lugar desconocido sería, según él, esta ciudad en donde nos encontramos*⁴⁶⁸...

Chinguetti, en Mauritanie, est mentionnée parmi ces villes. Nous soulignerons que cette dernière a été classée Patrimoine Mondial de l'UNESCO en 1996, et surtout qu'elle porte le surnom de ville-bibliothèque, ce qui n'est sans doute pas innocent de la part de Harry Belevan, surtout quand nous savons que l'essentiel de l'intrigue se passe dans la bibliothèque de Roderick Usher.

Voilà donc une manifestation de l'intérêt que l'on peut porter à l'arrière-texte dans sa dimension de circonstances personnelles de l'auteur : son statut d'ambassadeur du Pérou dans divers pays et en particulier en France, et son statut de membre de l'UNESCO, créent autour de Harry Belevan un environnement, un entourage culturel propice à développer des aventures, au moins imaginaires, dans d'autres aires géographiques.

⁴⁶⁷ GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVÉ, Alain. *Op. cit.*, p. 40. Il est précisé juste après : « On aurait alors en vue aussi bien le trésor de significations inscrites dans la langue que l'interconnexion des références textuelles, sonores, iconographiques sur deux modes : le renvoi d'une œuvre à d'autres par des signes interposés et la concaténation spatiale [...] ».

⁴⁶⁸ « Vous savez sans doute que l'Islam ne possède que sept villes sacrées. Ce sont, par ordre d'importance : La Mecque, Médine, Bagdad, Jérusalem, Le Caire, Tunis et Chinguetti. Mais ce fou sur la place soutient qu'il y en a une huitième [...]. Ce saint lieu inconnu serait, d'après lui, cette ville où nous nous trouvons... » BELEVAN, Harry. *La piedra en el agua*. Barcelona : Tusquets, 1977, p. 37.

e) Le corps de l'auteur

Nous nous attarderons enfin sur un texte de Carlos Calderón Fajardo, qui nous semble pertinent pour notre approche. En effet, celui-ci a réalisé des études de médecine, en Autriche, mais n'a jamais fini son cursus car on lui a diagnostiqué une tuberculose. Il avait alors dix-sept ans. C'est durant des heures passées enfermé dans un sanatorium qu'il a découvert la littérature allemande, notamment Bernhard, Broch, Musil, Goethe, Schiller, ou encore Mann. Son traitement a duré un an et demi, et c'est suite à cette expérience qu'il s'est rendu à Paris. Il y a rencontré Julio Ramón Ribeyro, et a développé à travers ses rencontres la ferme intention de devenir écrivain.

De sa douloureuse expérience de la tuberculose est né le roman *La colina de los árboles*, qui tient son titre de la traduction en espagnol du nom du sanatorium allemand⁴⁶⁹. Le fait qu'il raconte lors d'interviews cette étape de sa vie donne l'occasion de relier la maladie à sa vocation littéraire. Nous savons que la tuberculose porte le surnom de « phtisie littéraire », maladie romantique du XIX^e siècle, et que, outre la Fantine des *Misérables* de Victor Hugo, des écrivains célèbres l'ont contractée : Keats, Tchekhov, Kafka, Camus et même Ciro Alegría au Pérou. C'est d'ailleurs un docteur allemand qui a identifié la maladie à la fin du XIX^e siècle. Carlos Calderón Fajardo précise également que selon le poète Dylan Thomas, c'est la tuberculose qui fait les grands auteurs. Il nous semble que cette vision se rapproche d'un sentiment de sacrifice, et peut s'expliquer par d'autres raisons, telles que le statut d'épidémie de la maladie, ou encore l'origine modeste de nombreux auteurs romantiques.

Par ailleurs, Carlos Calderón Fajardo a souffert d'une autre pathologie durant les années 2000, dont il parle peu : une myasthénie. Il s'agit d'une maladie auto-immune qui affecte le système musculaire, ce qui l'a immobilisé à nouveau.

Néanmoins, *La colina de los árboles* n'est pas de nature fantastique. Nous en soulignons l'existence car Carlos Calderón Fajardo fait partie de ces écrivains qui ont exploré d'autres modes d'expression littéraire, et le cas de la tuberculose se prête assez bien à l'analyse. Toutefois, nous remarquerons le soin, si l'on peut dire, et la précision avec lesquels l'auteur s'applique à décrire la gale et le psoriasis dont souffrent ses personnages dans la tétralogie : ce sont des personnages malades, qui vivent dans des conditions d'hygiène difficiles qui entretiennent leur état fragile. Il en va de même dans la nouvelle « Los ángeles del quinto piso » que nous étudions plus bas.

⁴⁶⁹ Outre cette référence explicite, le choix du titre peut être motivé par une intertextualité avec *La montagne magique* de Thomas Mann, publiée en 1924.

De plus, et nous y reviendrons, la perception du quotidien de la part d'un auteur comme Carlos Calderón Fajardo est liée à l'écriture fantastique. Il prétend souvent avoir croisé dans le quartier de Barranco, terrain d'anciennes batailles, le fantôme d'un militaire couvert d'un imperméable à capuche. Plus encore : sa rencontre avec Julio Ramón Ribeyro est digne d'un récit fantastique. En effet, c'est par hasard qu'il a voyagé avec l'épouse de Ribeyro en venant en Europe, et qu'il est tombé nez à nez avec l'auteur en arrivant en France après ses études et sa convalescence. La jeune femme lui avait donné son adresse pendant le voyage et il a ainsi fait la connaissance de son mari. On comprend aisément alors pourquoi l'auteur considère que le fantastique fait partie du réel, ne s'y oppose pas, mais se conjugue avec lui de manière plutôt harmonieuse.

Finalement, il semblerait que les questions que nous nous posons ici dépassent le cadre de la réflexion sur l'écriture fantastique « fermée » pour voir ce qu'elle permet de mettre en lumière. Et c'est peut-être ce qui distingue les grands auteurs. Nous avons lu un corpus, et le lecteur ayant lui aussi sa sensibilité face à certains textes, à certaines lectures, nous avons choisi de mettre en avant ces deux auteurs dans l'analyse de l'arrière-texte. Il nous semble que notre réceptivité à Carlos Calderón Fajardo et Harry Belevan vient du fait que tous deux ont vécu en France et que nous avons eu l'occasion d'échanger avec chacun d'entre eux. Toujours est-il que tous deux nous touchent au-delà de la modalité d'expression fantastique.

2. La francophilie de Carlos Calderón Fajardo⁴⁷⁰

Un tel travail qu'est celui de l'étude des aspects de l'arrière-texte présuppose une solide connaissance du contexte d'écriture des auteurs. C'est la raison pour laquelle nous ne choisirons pour développer cet aspect qu'un seul auteur, dont nous connaissons une partie du parcours biographique et des influences littéraires.

Carlos Calderón Fajardo a vécu à Paris dans les années 1960-1970. Dans sa nouvelle « Los ángeles del quinto piso », mentionnée précédemment, il propose une vision à contre-courant de la perception traditionnelle et idéalisée de la capitale :

La ciudad, aparentemente inmutable en el tiempo, se alimentaba en sus entrañas de un deterioro permanente.

París era un enorme desierto vacío.

*La terrible desolación de París había sido apresada en el quinto piso de un viejo edificio*⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ Ces paragraphes reproduisent en partie deux publications à venir.

⁴⁷¹ « La ville, apparemment immuable dans le temps, s'alimentait dans ses entrailles d'une déchéance permanente. » (p. 325), « Paris était un énorme désert vide » (p. 329), « La terrible désolation de Paris avait été

La nouvelle fait le récit de la dégradation progressive d'un homme qui vient à Paris à la recherche d'une femme qu'il ne retrouvera jamais, parce qu'elle est morte. Il se trouve dans une situation d'indigence au début de la nouvelle⁴⁷². La scène se déroule dans le Quartier Latin, plus précisément aux alentours du quartier de l'église Saint Nicolas du Chardonnet et d'un bâtiment de la paroisse où loge le protagoniste en tant que concierge et assistant des malades. L'atmosphère fantastique est suggérée tantôt par le choix du vocabulaire qui réalise la désécriture, tantôt par la description :

Al verme llorar rápidamente trocó su sonrisa por una expresión de terror. Temía a algo que estaba presente y no era visible. El diablo estaba allí. ¡Que duda cabe!, encerrado en ese quinto piso.

Los seres desvalidos también me visitaban en mis sueños, como espectros, como si fuera visitado por almas atormentadas

*Las ventanas del piso estaba enrejadas y tras las rejas se veían las torres de la catedral del Notre Dame y sus gárgolas góticas*⁴⁷³[...].

Il y a dans cette nouvelle une superposition de deux histoires. Commençons par rappeler qu'en 1977, l'église Saint Nicolas du Chardonnet est occupée par des catholiques traditionnalistes et intégristes qui se trouvent aujourd'hui encore dans les lieux.

L'effet créé est finalement celui de la translation, à Paris, de problématiques péruviennes, et ce, par le biais des fantômes. À la désillusion de la vie parisienne s'ajoutent des références voilées à des événements politiques et historiques du Pérou, tel le coup d'Etat du Général Alvarado en 1968 ou le Tacnazo de 1975. C'est alors que nous comprenons le sens du titre du recueil dont est extraite la nouvelle : *Historias de verdugos* évoque les bourreaux, quelles que soient les frontières dans lesquelles ils œuvrent. Tout au long de la nouvelle court un sentiment d'abandon, de déréliction, de désenchantement.

Paris devient donc la scène d'histoires qui se croisent, se mélangent, dans le palimpseste qui constitue la mémoire de l'auteur. C'est une manière originale de parler de

emprisonnée au cinquième étage d'un vieil immeuble. » (p. 337) « Los ángeles del quinto piso » in CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Antología íntima. 40 años de historias*. Lima : Casatomada, 2009. Serie Clásicos Peruanos Contemporáneos, 2.

⁴⁷² « Recorrí el bulevar Saint Germain confundido entre la multitud, buscando la voluntad suficiente para detenerme en una esquina y alargar la mano. Así, llegué a la parroquia del Barrio Latino. » (« Je parcourus le Boulevard Saint Germain, perdu dans la foule, cherchant la force suffisante pour m'arrêter à un coin de rue et tendre la main. C'est ainsi que j'arrivai à la paroisse du Quartier Latin. ») *Ibidem*, p. 305.

⁴⁷³ « En me voyant pleurer, il troqua rapidement son sourire pour une expression de terreur. Il craignait quelque chose qui était présent et n'était pas visible. Le diable était là. Sans aucun doute !, enfermé dans ce cinquième étage. » (p. 337), « Les déshérités me rendaient également visite dans mes rêves, comme des spectres, comme si je recevais la visite d'âmes tourmentées » (p. 328), « Les fenêtres de l'appartement étaient grillagées, et l'on voyait, à travers les grilles, les tours de Notre-Dame et ses gargouilles gothiques [...] » (p. 338) *Ibid.*

l'histoire du pays que de transposer les événements et de donner au lecteur suffisamment d'indices pour repérer le contexte évoqué.

3. Lecture de l'histoire nationale chez Carlos Calderón Fajardo

Carlos Calderón Fajardo a enseigné la sociologie. Son intention, en tant qu'écrivain, n'est donc pas de présenter un portrait sociologique de la société qui serait descriptif et dénué de style. C'est ainsi qu'il affirme, dans son *Antología íntima* : « La literatura tiene valor como literatura, no como documento social. La literatura permite acceder a ciertos sectores de la realidad que, de otra manera, no se podrían conocer⁴⁷⁴ [...] ». C'est donc une autre lecture de l'histoire du Pérou qui se retrouve métamorphosée dans ses textes, et notamment dans la tétralogie de Sarah Ellen. Nous avons déjà présenté certains aspects du premier volume. Les suivants témoignent d'une écriture qui emploie et dépasse le fantastique.

Dans un enregistrement, l'une des dernières interviews qu'il a données, en mars 2015, pour Lima Gris, nous l'entendons poser la question du rapport entre fantastique et politique. Nous y comprenons que Carlos Calderón Fajardo ne souhaite pas être classé parmi les auteurs fantastiques car il y a une sorte de réduction idéologique ambiante qui résume le fantastique aux vampires de *Twilight*. Et, même si l'auteur ne se prononce pas sur le crédit littéraire qu'il accorde à ces œuvres, nous comprenons qu'il préfère se détacher de l'étiquette plutôt que d'avoir à se justifier. Néanmoins, il rappelle que le verbe « vampiriser » est une métaphore courante, tant dans la famille que dans la société, y compris en politique, soulignant ainsi et à nouveau le caractère concret des métaphores associées à l'expression fantastique⁴⁷⁵. Mais en quoi l'expression fantastique, dans le texte, contribue-t-elle à créer un regard critique ? Cette

⁴⁷⁴ « La littérature vaut comme littérature, pas comme document social. La littérature permet d'accéder à certains secteurs de la réalité qui, autrement, ne pourraient pas être connus [...] ». CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Antología íntima. 40 años de historias*. Lima : Casatomada, 2009, p. 15.

⁴⁷⁵ <http://www.limagris.com/radio-lima-gris-fahrenheit-051-entrevista-a-carlos-calderon-fajardo/> (Consulté le 14/08/2015). « La metáfora del vampiro, o la metáfora del zombi, o del monstruo, son tremendas metáforas cargadas de política. Vivimos en una sociedad de muertos vivientes, donde todo el mundo se come uno al otro : ¿qué otra cosa no es el zombi ? Una figura de eso, ¿no ? Aquí en el Perú, todo el mundo vampiriza a todo el mundo : o sea, el verbo « vampirizar » es un verbo totalmente peruano, o sea el marido vampiriza a la mujer, la mujer vampiriza al marido, los padres vampirizan a los hijos, el estado vampiriza a los ciudadanos, todo el mundo vampiriza. Entonces, la figura del vampiro como metáfora « literario-política » entre comillas me parece mucho más poderosa o tan poderosa como cualquier metáfora moral de literatura realista. » (« La métaphore du vampire, ou la métaphore du zombi, ou du monstre, sont d'extrordinaires métaphores chargées de politique. Nous vivons dans une société de morts-vivants, où tous les gens se dévorent les uns les autres : le zombi est-il autre chose ? Une image de ça, non ? Ici, au Pérou, tout le monde vampirise tout le monde : c'est-à-dire que le verbe « vampiriser » est un verbe totalement péruvien, puisque le mari vampirise sa femme, la femme vampirise son mari, les parents vampirisent leurs enfants, l'État vampirise les citoyens, tout le monde vampirise. Alors, l'image du vampire comme métaphore « politico-littéraire » entre guillemets me semble beaucoup plus puissante ou aussi puissante que n'importe quelle métaphore morale de littérature réaliste. »

réalisation au sens propre d'une expression figurée, caractéristique du fantastique, se retrouve dans les rencontres entre le fantôme de Sarah Ellen et les pensées d'Ismael. Reprenons :

Soy el pensamiento de Ismael que flota en el espacio y no porque Ismael me haya abandonado, eso no acaba ahí. Soy el pensamiento Gonzales

Lárgate. Un revolucionario como yo no cree en fantasmas, en apariciones sobrenaturales. Para un pensamiento como el mío solo existe aquello que es objetivo.

- Soy la obra de Ismael. Soy su pensamiento luminoso. En las condiciones en que me encuentro se puede considerar que soy un raciocinio enjaulado.

Sarah : Lo que eres es un cerebro que ha perdido la cabeza. ¿Qué ocupa tu mente, ahora que estás encerrado? ¿Piensas en tus compañeros presos⁴⁷⁶ ?

Le lecteur au fait de l'histoire récente du Pérou retrouvera dans l'expression « pensamiento luminoso » un télescopage entre « pensamiento Gonzalo » et « Sendero Luminoso ». Dès les premières pages du roman, le lecteur qui connaît le contexte reconnaît dans le prénom Ismael une référence à Abimael Guzmán, leader de Sentier Lumineux et associe « el pensamiento luminoso » au Sentier Lumineux, qui se revendique de l'influence de Mariátegui, fondateur du parti communiste péruvien. L'objectif était alors d'appliquer au Pérou les idées marxistes-léninistes-maoïstes. La mention du psoriasis, qui affecte également le personnage d'Ismael, vient confirmer, jusque dans le détail physique, l'identification de Guzmán.

Carlos Calderón Fajardo semble ici, non sans un certain cynisme, illustrer de manière concrète le dédoublement corps / esprit, en soulignant la dichotomie entre le personnage et le courant de pensée, le penseur et le mouvement. De plus, la mention « enjaulado » est une référence historique assez précise à la capture d'Abimael Guzmán et à son exposition exemplaire, enfermé dans une cage. Mais ce qui est intéressant, c'est le choix du personnage de Sarah Ellen et son évolution au long de la tétralogie.

Une pratique de Carlos Calderón Fajardo, présente dans plusieurs de ses textes, attire notre attention : non seulement il transpose les espaces, mais aussi les personnages. Prenons l'exemple de la nouvelle « Gyula ». Il s'agit, déjà à l'époque de la première publication, d'une femme vampire qui devient de plus en plus méconnaissable aux yeux du protagoniste, car elle parle avec les mots d'un personnage rival, Gabilondo.

⁴⁷⁶ « Je suis la pensée d'Ismael qui flotte dans l'espace et non qu'Ismael m'ait abandonné, cela ne s'arrête pas là. Je suis la pensée Gonzales » (p. 16), « Dégage. Un révolutionnaire comme moi ne croit pas aux fantômes, aux apparitions surnaturelles. Pour une pensée comme la mienne n'existe que ce qui est objectif. » (p. 20), « - Je suis l'œuvre d'Ismael. Je suis sa pensée lumineuse. Dans les conditions où je me trouve, on peut me considérer comme un raisonnement enfermé dans une cage. Sarah : Ce que tu es, c'est un cerveau qui a perdu la tête. Qu'est-ce qui t'occupe l'esprit, maintenant que tu es enfermé ? Tu penses à tes amis emprisonnés ? » (p. 28) CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *La novia de Corinto (El regreso de Sarah Ellen)*. Lima : Altazor, 2010.

Dans la nouvelle, le lecteur assiste au brouillage des frontières spatiales : « Viena se parece mucho a Lima, mi ciudad, vive en el pasado y huele a trazo viejo ». Les personnages se fragmentent et peuvent parler à travers d'autres personnages : « Era la voz de Fernando Gabilondo, testigo de estos hechos, utilizaba el cuerpo de Gyula para referir su peculiar experiencia⁴⁷⁷ [...] ». Cette pratique nous rappelle la tendance à la dématérialisation déjà évoquée par Harry Belevan : « lo fantástico es una suerte de locución verbal de la imaginación, un equilibrio o dubitación intuitiva entre sus factores [...] pero sin cuerpo propio⁴⁷⁸ [...] ». Carlos Calderón Fajardo atteint cette immatérialité du fantastique à travers l'évolution du personnage de Sarah Ellen dans *Doctor Sangre*, qui devient un personnage réduit à parler par la bouche d'un autre.

Après ce parcours interprétatif qui enrichit l'approche de nos textes, nous sommes un peu surpris par la réduction du fantastique au monde du rêve :

[T]out récit fantastique peut être lu comme une fable de la fiction qui renvoie, pourrait-on dire, un portrait du lecteur en partenaire du songe. C'est pourquoi les procédures de catégorisation de type historique, idéologique ou psychologique, sans doute utiles pour une première circonscription de l'objet, s'avèrent fondamentalement appauvrissantes et même contestables⁴⁷⁹.

Nous espérons avoir montré qu'au contraire, l'expression fantastique constitue un biais par lequel la littérature exprime plus, par les impressions qu'elle suggère, par la marque qu'elle laisse dans la mémoire du lecteur qui retrouve l'Histoire entre les lignes, que ne le ferait un texte informatif, même exhaustif et détaillé. Elle participe de la dynamique de création des auteurs, qui s'appuient sur elle, plus ou moins volontairement, plus ou moins consciemment, pour produire un texte nourri d'échos de leur arrière-texte. C'est l'aspect le plus ancré dans le réel que nous avons pu trouver dans l'expression fantastique. Néanmoins, il ne faut pas pour autant négliger la dimension poétique associée à l'expression fantastique.

Cette incursion un peu plus poussée chez ces deux auteurs permet de combler en partie un inconvénient que présente notre travail : travailler sur un corpus de nouvelles comprenant autant d'auteurs distincts peut donner l'impression d'un survol anecdotique de la pratique

⁴⁷⁷ « Vienne ressemble beaucoup à Lima, ma ville, elle vit au passé et sent les vieux chiffons » (p. 239), « C'était la voix de Fernando Gabilondo, témoin de ces faits ; il utilisait le corps de Gyula pour raconter son expérience personnelle [...] » (p. 248) « Gyula » in CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Antología íntima. 40 años de historias*. Lima : Casatomada, 2009.

⁴⁷⁸ « [L]e fantastique est une sorte de locution verbale de l'imagination, un équilibre ou un doute intuitif entre ses composantes [...] mais sans corps propre [...] » (Goorden, p. 67) BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. XXXIV.

⁴⁷⁹ ROSSET, François. Le langage du fantastique. *Poétique* [en ligne]. 2011/02, n° 166. [Consulté le 21/08/2015]. Disponible à l'adresse http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=POETI_166_0203, p. 213.

littéraire. C'est l'inconvénient du choix, également, d'auteurs contemporains, voire très contemporains : l'immédiateté des publications ne donne pas le recul nécessaire pour mettre en relief certains d'entre eux, et laisser au temps le soin de faire passer ces auteurs à la postérité. Il semblerait que ces deux auteurs constituent deux piliers nationaux de l'époque contemporaine.

B. De la poétique à la poésie

1. Poétique du fantastique

La deuxième partie de notre travail proposait déjà l'élaboration d'une poétique du fantastique, fondée sur le passage. Ce qui attire notre attention maintenant, c'est, à travers la capacité autoréflexive de l'écriture fantastique, l'analyse de textes dans lesquels le processus de création est décrit, exploré, interrogé, et ce, à travers une écriture d'expression fantastique. Le *Decálogo del perfecto cuentista*, d'Horacio Quiroga, comme le décalogue de Ribeyro, comme celui d'Onetti, donnent au lecteur, non sans une certaine ironie, des indications méthodologiques pour écrire des nouvelles. Comment fonctionne dans notre corpus la poétique de l'écriture fantastique?

a) Work in progress : les textes qui mettent en scène le processus créatif

L'incipit de la nouvelle de Nilo Espinoza Haro, « Una lanza azul », est marqué par la présence du narrateur et par le gérondif, qui marque l'action en cours : « Camino por la casa, inventándola ». La longue liste des éléments qui la composent, et l'emploi du présent tout au long de la nouvelle, donnent au texte une allure d'indication de mise en scène. Ce qui est intéressant, c'est la marque de première personne du narrateur, qui disparaît complètement ensuite, pour ne revenir que quelques paragraphes plus loin lors de la description de l'homme (« Me lo imagino » ou « Lo veo »). La construction en plan séquence associe le parcours à celui du rêve comme le montrent les phrases « Antes de seguir imaginando, mejor veamos el interior de la casa. No hemos entrado por ninguna puerta, por ninguna abertura. Estamos en el interior de un pensamiento, en el interior de un impulso », « Estamos en el interior del sueño ; el menor detalle tiene sentido », « Estamos en un sueño que crece⁴⁸⁰ ». Mais ce n'est pas une nouvelle véritablement fantastique à notre sens car elle ne présente pas de passages ; bien

⁴⁸⁰ « Je marche dans la maison, en l'inventant » (p. 637), « Avant de continuer à imaginer, il vaut mieux que nous voyions l'intérieur de la maison. Nous ne sommes entrés par aucune porte, par aucune ouverture. Nous sommes à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une impulsion » (p. 639), « Nous sommes à l'intérieur d'un rêve ; le moindre détail a un sens » (p. 640), « Nous sommes dans un rêve qui grandit [...] » (p. 640) Nilo Espinoza Haro, « Una lanza azul » in *La estirpe*....

qu'elle soit classée comme fantastique dans l'anthologie de Gonzalo Portals, elle semble comme inachevée. La description érotique à peine voilée clôture une description dont on ne sait plus bien de quelle imagination elle provient entre celle du narrateur, celle de l'homme de la maison ou celle de Clara. Nous remarquerons, encore une fois, comme le souligne Bachelard et comme le développe José B. Adolph, que la maison est en tout cas un lieu propice au développement des rêveries intérieures.

Pablo Nicoli Segura, dans « Identificación », explore de manière plus complexe les ressorts du processus de mise en abyme de la création. L'identification dont il est question dans le titre se manifeste dès la première phrase, qui favorise l'identification du lecteur : « Desde que terminé con la historia y me deshice del libro, sentí la necesidad imperiosa de conocer al escritor », mais le récit est plus complexe qu'il n'y paraît car l'auteur joue sur le double sens, l'ambiguïté du mot « identification » : ce dernier renvoie tantôt au sentiment d'identification, c'est-à-dire au rapprochement entre notre propre expérience et le récit lu, tantôt à la découverte de l'identité, c'est-à-dire le passage de l'anonymat à la reconnaissance de l'autre, qui passe en général par l'attribution d'un nom. Dans le texte, il y a comme un glissement du premier vers le second sens. L'auteur – Nicoli Segura – insiste d'abord sur le premier degré de mise en abyme, mettant en avant l'idée que le personnage est un lecteur : « tan misteriosos personajes de ficción que, sin embargo, estaban tan vivos en mi mente ». Puis, comme cela se produit souvent, la seconde lecture donne une autre couleur au texte. En effet, la rencontre entre le protagoniste et l'auteur a lieu ainsi : « lo hallé tecleando una vieja máquina de escribir que, extrañamente, me pareció familiar. » Cette familiarité trouve son explication dans les dernières lignes du texte : « El escritor puso mala cara, cara de asesino, de creador de diluvios, de dueño de vidas. Entonces lo vi arrugando el papel de su última historia, arrugando mi cuerpo con éste, triturándome sin compasión los huesos, quitándole la vida al personaje que no funcionó⁴⁸¹ ». Il laisse alors transparaître la métalepse.

L'auteur est un dieu en puissance, comme le rappelle le poème « Arte poética » de Huidobro finissant sur les vers « El poeta es un pequeño Dios », ce qui met en valeur la

⁴⁸¹ « Dès que je terminai l'histoire et me séparai du livre, je sentis le besoin impérieux de connaître l'écrivain », « des personnages de fiction si mystérieux qui, cependant, étaient aussi vivants dans mon esprit », « je le trouvai en train de taper sur une vieille machine à écrire, qui, étrangement, me sembla familière », « L'écrivain prit un air méchant, un air d'assassin, de créateur de déluges, de maître de vies. Alors, je le vis mettre en boule le feuillet de sa dernière histoire, et avec lui mon corps, triturant mes os sans pitié, ôtant la vie au personnage qui n'avait pas fonctionné. » Pablo Nicoli Segura, dans « Identificación » in *La estirpe...*, p. 811-812 pour toutes les citations.

création littéraire⁴⁸². Mais allons plus loin encore : si nous repensons à la machine à écrire, et à l'insertion de ce texte dans une anthologie de nouvelles fantastiques, l'adjectif « familiar » associé à l'adverbe « extrañadamente » prend aussi une autre nuance et nous rappelle Freud et l'*Unheimliche*. Et si la peur des textes fantastiques classiques retrouvait dans les textes contemporains son sens d'« inquiétante étrangeté » ou « inquiétante familiarité » ? En tout cas, c'est non sans complicité avec le lecteur que se développe cette courte nouvelle qui ouvre des pistes sur le fonctionnement de l'écriture ; une fois le protagoniste *identifié*, la nouvelle se termine. L'emploi de la métalepse donne, pour sa part, l'occasion de voir l'effet fantastique « en action » dans le texte.

Plus intéressante encore est la perspective adoptée par Carlos Herrera dans « Manifiesto del personaje ». Sous des apparences d'un incipit de conte de fées⁴⁸³, l'auteur offre une réflexion sur le statut du personnage dans la relation qui l'unit à son auteur, son créateur. Un vaste panorama de personnages aussi différents que Porthos, Gilgamesh ou Meursault sont convoqués, ce qui nous permet d'ailleurs de connaître les références littéraires de l'auteur. Un accent tout particulier est mis sur un univers qui nous est cher :

*Monstruos más definitivos se pasean afuera. La luna – que brilla siempre, plena – ilumina a veces los lívidos rasgos de la criatura de Frankenstein, fulge en los colmillos del conde transilvánico, revela la pasada marcha del Golem y azuza a las indescriptibles masas venidas de Cthulhu. Pero aun ellos recelan de lo que pueda surgir de las avenidas y callejuelas de los cuentos de hadas, cuyo acceso está vedado, desde que oscurece*⁴⁸⁴ [...].

Nous reconnaissons là de multiples références aux loups-garous, à Mary Shelley, aux vampires ou à Lovecraft, avatars de l'écriture fantastique. Notons que le merveilleux des contes de fées semble plus propice à développer le sentiment de peur que les cousins fantastiques, et qu'un clin d'œil est lancé à Alfredo Bryce Echenique par la mention d'un certain Julius caché sous ses draps.

Le narrateur fait partie d'un groupe particulier : « somos los personajes de los libros en proceso. » Le rôle que l'on attribue d'ordinaire aux personnages s'en voit modifié : « Somos más espectadores que actores, y la ansiedad es el signo de nuestras vidas. » L'autoportrait

⁴⁸² L'écrivain est aussi un déicide, comme le développe Mario Vargas Llosa dans son étude sur Gabriel García Márquez, *Historia de un deicidio*. Ici, il est au moins son égal.

⁴⁸³ « Soy un habitante del país de los personajes literarios » (« Je suis un habitant du pays des personnages littéraires »). « Manifiesto del personaje » in HERRERA, Carlos. *Crueldad del ajedrez*. Lima : El Santo Oficio, 1999, p. 93.

⁴⁸⁴ « Des monstres plus définitifs se promènent dehors. La lune – qui brille toujours, pleine – éclaire parfois les traits livides de la créature de Frankenstein, resplendit sur les crocs du comte transylvanien, révèle la marche ancestrale du Golem et excite les masses indescriptibles venues de Cthulhu. Mais même eux ont peur de ce qui peut surgir des avenues et des ruelles des contes de fées, dont l'accès est interdit, dès qu'il fait nuit [...] » *Ibidem*, p. 94.

aboutit à un paradoxe : « Habré muerto de una vida que ni siquiera era mía. Y lo peor es que tendré que seguir viviéndola [...] ». Carlos Herrera réalise donc, à travers cette nouvelle, un éloge du libre-arbitre : jetés dans ce monde, et par contraste avec les personnages qui ne sont que simples pantins aux ficelles tirées par leurs créateurs, nous, lecteurs, avons la chance, comme nous le disait Sartre avec d'autres mots, d'être condamnés à être libres. L'immortalité n'est d'ailleurs pas enviable non plus : « Y saben [los amantes famosos] que no existe posibilidad alguna de escapar al pesado sino de la pareja inmortal que les fuera dado por algún irresponsable autor, en algún momento y para siempre⁴⁸⁵ [...] ». Ainsi, le choix d'un point de vue particulier nous fait passer de l'autre côté du miroir et voir le travail de l'écrivain placé du côté de la création, mais plus encore : des êtres, des personnages qui sont créés.

Enfin, la nouvelle la plus complexe sur l'acte d'écriture de notre corpus est « Derechos de autor » de Miguel Ruiz Effio, qui est le récit de la genèse d'un récit. Il y est question du vampirisme, dans le sens du « vol » que suppose la littérature : arracher des morceaux du réel, de l'existant, du référent dans lequel nous évoluons, pour les figer dans un texte. Le motif de la machine à écrire pose d'emblée le cadre de la création littéraire, menacée par les doutes et les difficultés de l'écrivain comme le montrent « [e]scribo dos palabras, pero dudo, me arrepiento de empezar » ou encore « sé muy bien que cada palabra que elija tiene que ser la correcta ». Le début de la nouvelle s'insère dans un cadre tout à fait vraisemblable et sans aucune impression d'impossible ni aucun passage vers le fantastique. Nous ne relevons même aucun élément susceptible de favoriser le passage, si ce n'est une coïncidence de prénoms. Le renversement radical a lieu au milieu de la nouvelle et deux tours d'écrou sont donnés au texte : nous comprenons que le narrateur écrit dans ses textes ce qui arrive à un personnage qu'il côtoie, personnage qui s'inspire de son propre vécu pour écrire des textes qui sont par la suite primés. Du point de vue du processus de création, la nouvelle est pertinente car elle met l'accent sur l'autocritique de l'auteur devenant lecteur de son aventure : « [D]e esto me doy cuenta solo ahora que lo leo como si no fuera mío⁴⁸⁶ [...] ». Remarquons que l'emploi de « como si » fait ressortir l'expression de l'impossible. L'effet fantastique, nous le verrons, ne peut tenir ici qu'à condition de concéder une place importante au rêve, voire à l'hallucination,

⁴⁸⁵ « [N]ous sommes les personnages des livres en cours d'écriture. » (p. 95), « Nous sommes plus spectateurs qu'acteurs, et l'angoisse est le signe de nos vies. » (p. 96), « Je serai mort, d'une vie qui n'était même pas la mienne. Et le pire est je devrai continuer à la vivre », « Et [les amants célèbres] savent qu'il n'existe aucune possibilité d'échapper au lourd destin du couple immortel qui leur aura été donné par un auteur irresponsable, à un moment donné, et pour toujours [...] ». » (p. 95) *Ibid.*

⁴⁸⁶ « J'écris deux mots, mais je doute, je regrette d'avoir commencé » (p. 179), « je sais très bien que chaque mot que je choisirai doit être le bon » (p. 179), « cela, je ne m'en rends compte que maintenant que je le lis, comme s'il n'était pas de moi [...] ». » (p. 185) Miguel Ruiz Effio, « Derechos de autor » in *17 fantásticos... 2.*

car la situation de départ devient peu probable lors du premier passage. Cependant, le travail de la métalepse, lui, nous semble soigné et original.

Ainsi, ces quatre exemples rendent compte, chacun à sa manière, du rôle confié au créateur dans la diégèse. L'expression fantastique y participe, dans le travail du texte et dans le vertige des niveaux de lecture, à l'instar des procédés déjà repérés en deuxième partie. Cette poétique du fantastique ne laisse pas toujours les textes « ouverts », comme le dit Alberto Cisneros, le personnage de Miguel Ruiz Effio⁴⁸⁷.

b) Sphère, dédale et création

« El muro » de Page a une portée allégorique et constitue pour nous une sorte de parangon du texte fantastique. La nouvelle est placée à la fin du recueil, et ce choix ne nous semble pas innocent de la part de l'éditeur. Bien que le parallélisme avec « La casa de Asterión » de Borges soit tentant, il nous semble que la portée du texte de Page soit quelque peu différente. Certes, il s'agit du monologue de l'habitant d'un labyrinthe et les résurgences mythiques sont perceptibles. Néanmoins, la nouvelle présente quelques particularités : d'abord, le labyrinthe, cadre spatial de la réalisation de l'action, est ici en cours de construction, dans une idée de dynamique pour laquelle il en va de la survie des personnages. De plus, l'accent est mis sur le mur plus que sur la construction dans son ensemble, et sur le mur perçu de l'intérieur. Enfin, l'Astérion borgésien, si c'est lui, s'appelle simplement « el enemigo » dans le texte de Page, sans autre mention plus précise. Quelles sont alors les proximités avec l'écriture fantastique ? D'abord, le sentiment d'angoisse est développé tout au long du texte. Ensuite, il est fait mention à au moins deux reprises de l'idée de passage :

Yo me traslado con las herramientas a través de los pasajes del muro, del ancho corredor oscuro que nos protege

*Yo he asumido el compromiso de ser libre entre estos pasajes y sé que lo que haga será indispensable para mi supervivencia*⁴⁸⁸.

Mais au-delà de la mention des passages – ce qui peut être admis dans un labyrinthe – le passage fantastique s'opère lorsque le protagoniste sort du mur et observe l'ensemble du labyrinthe en construction de l'extérieur : le personnage, seul, constitue le personnage-seuil de l'expression fantastique de la nouvelle, par la recherche d'une réponse à un problème

⁴⁸⁷ « Pensé que la historia me había quedado redonda » (« Mon histoire me sembla rondement écrite »). *Ibidem*, p. 189.

⁴⁸⁸ « Je ne ressortirai plus jamais du mur comme alors » (p. 217), « Je me déplace avec mes outils à travers les passages du mur, du large couloir obscur qui nous protège » (p. 220), « J'ai pris la décision d'être libre entre ces passages, et je sais que ce que je ferai sera indispensable à ma survie. » (p. 220) Johann Page, « El muro » in *17 fantásticos... 1*.

insoluble, dans la conjonction de plans (ici, l'intérieur et l'extérieur du mur, à l'intérieur et à l'extérieur du labyrinthe). Le modèle du labyrinthe peut donc être perçu, à notre sens, comme un type de création de texte fantastique, dans une dimension infinie. Nous y reviendrons.

Un autre modèle de construction est celui de la sphère, comme « Ridder y el pisapaleles » ou « Doblaje » en sont des exemples représentatifs, et qui elle, a des dimensions finies comme nous le rappelle Cortázar dans « Del cuento breve y sus alrededores », fort de l'héritage de Quiroga :

*La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad ; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica*⁴⁸⁹.

Néanmoins, malgré cette impression de complétude, nous retrouvons des mouvements à l'intérieur du texte, les passages d'un plan à un autre : ceci est un point commun aux deux modèles de texte.

Revenons enfin à la notion d'épiphanie : nous avons eu l'occasion, au cours de notre deuxième partie, d'aborder rapidement cette idée. Son lien étymologique avec le mot fantastique est avéré, et ce qui semble leur être commun, c'est la fugacité de leur effet. En effet, c'est Umberto Eco qui le souligne dans l'œuvre de Joyce et en particulier dans *Stephen le Héros* :

*Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle surgissant au milieu tant des plus ordinaires des discours ou des gestes, que de la plus mémorable des situations intellectuelles. Il pensait qu'il incombe à l'homme de lettres de noter ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentent les instants les plus délicats et les plus fugitifs*⁴⁹⁰.

Nous voyons dans cette description le travail de l'auteur du texte fantastique : tenter de figer le fugitif dans le texte. Et, à peine plus loin :

⁴⁸⁹ « La notion de petit environnement donne tout son sens au conseil, en définissant la forme *fermée* de la nouvelle, ce que j'ai appelé ailleurs sa *sphéricité* ; mais à cette notion s'ajoute une autre, également significative : le narrateur aurait pu avoir été un des personnages, c'est-à-dire que la situation narrative en soi doit naître et se produire *dans la sphère*, en travaillant de l'intérieur vers l'extérieur, sans que les limites du récit n'aient l'air tracées comme on modèle une *sphère* de terre. Autrement dit, l'impression de *sphère* doit, d'une certaine manière, préexister à l'écriture de la nouvelle, comme si le narrateur, soumis par la forme qu'il assume, se déplaçait implicitement en elle et la conduisait à sa tension extrême, ce qui fait précisément la *perfection de la forme sphérique*. » (C'est nous qui soulignons.) CORTÁZAR, Julio. Del cuento breve y sus alrededores. *Último round*, México : Siglo XXI, 1969, p. 59-60.

⁴⁹⁰ ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 1965, p. 195.

*Le poète est donc celui qui, dans un moment de gêne, découvre l'âme profonde des choses ; mais il est également celui qui donne à cette âme une existence objective par le seul moyen du verbe poétique. L'épiphanie est à la fois une découverte du réel et sa définition à travers le langage*⁴⁹¹.

Quelles relations peut-on alors établir entre fantastique, fiction et poésie ?

2. Fantastique, fiction et poésie

a) Une relation problématique

Voyons de plus près la nouvelle « Crisálida » d'Alfredo Castellanos. Il s'agit d'un texte présent dans deux recueils de notre corpus. Nous avons déjà développé à son sujet le traitement de la peur et le lien intertextuel avec « El guardagujas » d'Arreola. Ce qui nous intéresse maintenant, c'est la symbolique poétique qui accompagne le texte et le statut transitoire du personnage décrit de manière métaphorique.

Le desinit marque le caractère fantastique du texte, par le dédoublement corps/esprit perceptible dans le dernier paragraphe : « Afuera, delante de la buhardilla que habitara solo tantos años, estaba el cuerpo indolentemente caído de Gabriel. Enjambres de moscas se abatían sobre un hilillo de sangre que brotaba de su boca entreabierta y estoicamente rígida. » Si, allongé, le corps est mort, le récit qui précède montre tout le voyage de l'esprit qui lui est associé. La description de l'état du personnage de Gabriel mêle le passage du temps et les stades par lesquels passe la chrysalide. Mais le narrateur met l'accent sur le statut particulier de cette étape : « Ni en el pasado, perdido sin esperanzas de recuperación, ni en el futuro, inalcanzable y desconocido. Ni crisálida ni mariposa⁴⁹². » Le choix de ce motif nous rappelle tout le statut passager du fantastique et son inscription dans un éternel présent.

Toute cette lecture confirme à notre sens le lien entre le titre et l'idée de passage, ce qui est confirmé par la vision de Martin de la Soudière :

*Qu'est-ce que cette attente, sinon un espace-temps d'indéfinition et d'inachèvement, un no man's land, un no man's time ? Là se vit un moment de suspens où la séparation est déjà consommée, mais pas encore le progrès vers quoi conduit le passage. On est entre chien et loup, dans un clair obscur ; c'est le moment précis d'une mue, tel le « stade nymphal » où la chenille se fait chrysalide avant de devenir papillon*⁴⁹³.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 197.

⁴⁹² « Dehors, devant la mansarde où il avait vécu seul durant tant d'années, se trouvait le corps déchu, indolent, de Gabriel. Des essaims de mouches s'abattaient sur un filet de sang qui s'échappait de sa bouche entrouverte et stoïquement rigide » (p. 25), « Ni dans le passé, perdu sans espoir de guérison, ni dans le futur, inaccessible et inconnu. Ni chrysalide, ni papillon. » (p. 21) Alfredo Castellanos, « Crisálida » in *17 fantásticos... 2*.

⁴⁹³ SOUDIÈRE, Martin de la. Le paradigme du passage. *Communications*, 2010, n° 70, p. 11.

Bachelard livre lui aussi une interprétation de la chrysalide, à propos d'un personnage de Saint-Pol Roux et de la dialectique château/chaumière :

*À lui seul le mot chrysalide est une touche qui ne trompe pas. Deux rêves s'y conjoignent qui disent le repos de l'être et son essor, la cristallisation du soir et les ailes qui s'ouvrent au jour. Dans le corps du château ailé qui domine la ville et l'océan, les hommes et l'univers, il a gardé une chrysalide de chaumière pour s'y blottir seul dans le plus grand des repos*⁴⁹⁴.

Quant à Gilbert Durand, il associe la chrysalide au cercueil. Classé parmi les symboles de l'intimité, le cercueil présente une ambivalence :

*La momie comme la chrysalide est à la fois tombe et berceau des promesses de survie. Notre mot « cimetière » lui-même nous le signifie par son étymologie, koimêtêrion voulant dire chambre nuptiale. [...] Il y a une claustrophilie profonde à la racine de toute volonté de conserver le cadavre*⁴⁹⁵ [...].

Cet exergue, qui pose la relation qui semble exister entre l'expression poétique et l'expression fantastique, nous invite à prolonger la réflexion sur la question de la poésie dans le corpus. Partons alors de l'interrogation d'Emilio Carilla : « ¿Con qué género se identifica mejor lo fantástico? Si pensamos en la época de expansión de esta literatura, vale decir, en el siglo XIX, vemos que con la lírica, el poema narrativo, la novela y el cuento. Hoy – y para el gusto nuestro – con el drama, la novela y el cuento⁴⁹⁶ [...] ». »

Le travail critique de Carilla a presque cinquante ans ; il insiste bien sur l'importance du « cuento », quelle que soit l'époque. Néanmoins, la dimension lyrique semble avoir disparu au profit du théâtre. Nous ne sommes que partiellement d'accord avec cette idée, et il est dommage que Carilla ne développe pas sa réflexion sur la poésie dans ce chapitre. Certes, on trouve tout au long du XX^e siècle des textes qui illustrent la culture d'un théâtre fantastique, ce qui est paradoxal à première vue, puisque le théâtre peut difficilement créer matériellement des conditions de passages fantastiques. Des dramaturges, tels Luigi Pirandello ou Dario Fo, montrent bien qu'une telle gageure peut être dépassée. Nous pensons également à la pièce *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig, dans laquelle l'espace acquiert une épaisseur fantastique à mesure que l'intrigue progresse, et qui joue sur les proportions dans le traitement de l'espace. Plus proche de notre corpus, nous pensons enfin à la mise en scène de *La insignia*, pièce adaptée au Pérou, à partir du texte de Julio Ramón

⁴⁹⁴ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998 [1957], p. 71.

⁴⁹⁵ DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 [1969], p. 270-271.

⁴⁹⁶ « À quel genre s'identifie le mieux le fantastique ? Si nous pensons à l'époque d'expansion de cette littérature, c'est-à-dire au XIX^e siècle, c'est à la poésie lyrique, au poème narratif, au roman et à la nouvelle. Aujourd'hui – et pour notre plus grand plaisir – au drame, au roman et à la nouvelle [...]. » CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires : Nova, 1968, p. 31.

Ribeyro, par la Escuela de Actuación y Pedagogía Artística Oniss, et plus précisément par Luis Peralta. Néanmoins, théâtre et expression fantastique se combinent déjà dans des classiques tels que le *Dom Juan* – de Molière comme de Zorrilla⁴⁹⁷ – ou *Hamlet*.

Malgré tout, il nous ne semble pas pour autant que la poésie ait déserté les textes fantastiques contemporains. Tout d’abord, nous rejoignons Franz Hellens qui souligne le lien unissant deux grands écrivains du fantastique, et ce, au-delà des distinctions roman / théâtre / poésie :

*Tel est Edgar Poe. Après Shakespeare l’extraordinaire, le fantastique par excellence, le poète le plus voyant de sa race. Les deux géants s’apparentent, bien qu’ils traitent des sujets différents et dans des expressions sinon opposées, assez variées de l’une à l’autre. Les Sonnets de Shakespeare pourraient prendre la signature de Poe ; certaines histoires de Poe contiennent en puissance un drame Shakespearien. [...] L’allure du fantastique est pareille chez ces deux poètes, le dramaturge et le conteur*⁴⁹⁸ [...].

Chez Jean Bellemin-Noël, pour qui le fantastique semble être un art du faux, l’expression poétique, parce que lacunaire, est proche de l’expression fantastique :

*En fait, la fausseté référentielle de la « chose » la consacre comme objet verbal ; son statut est entièrement métaphorique. Il faut savoir – et là réside tout le talent du conteur – offrir un réseau de métaphores tel que, en creux, soit déclaré l’indicible ; tel que la présence épaisse des mots masque l’absence des choses en révélant la présence incertaine de ce qui ne peut ni être ni être dit. C’est le triomphe de la rhétorique, dans l’assaut de toutes ses figures [...].*⁴⁹⁹

Si cela pouvait être vrai dans les textes fantastiques classiques, il en va autrement chez nos auteurs. Bellemin-Noël, du moins c’est ainsi que nous le ressentons, donne une image réductrice de l’expression fantastique. Si nous pouvons, *a posteriori*, porter un regard critique sur les textes du XIX^e siècle et déterminer quelles sont les ficelles qui régissent l’écriture de textes fantastiques, nous ne sommes pas certain que les textes fantastiques contemporains qui composent notre corpus renvoient à une structuration consciente de la part de leurs auteurs. En effet, ces derniers mettent le doigt sur l’impossible sans pour autant prétendre donner une explication. Que penser par exemple du desinit, déjà cité, de la nouvelle de Juan Manuel Chávez « En mi país hay sirenas » ? C’est pourquoi il nous semble plus juste de suivre l’interprétation de Franz Hellens :

Pas de fantastique vrai sans poésie. « La poésie, dit Joubert, est essentiellement fantastique. » Mais de quelle nature est-elle, cette poésie qui donne au conte son

⁴⁹⁷ *Don Juan Tenorio*, publié en 1844. Nous pensons aussi au théâtre de Maurice Maeterlinck, et notamment à l’atmosphère fantastique de *Pelléas et Mélisande*, à la fin du XIX^e siècle.

⁴⁹⁸ HELLENS, Franz. *Le fantastique réel*. Bruxelles ; Amiens : Sodi, 1967, p. 35-36.

⁴⁹⁹ BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. 1971/05, n° 2, p. 112.

*caractère spécifique ? [...] Un conte extraordinaire de Poe est un poème en prose, d'abord ; ensuite, ou concurremment, une histoire en raccourci de l'humaine nature*⁵⁰⁰ [...].

Plus encore, l'esthétique des nouvelles semble se rapprocher de celle des poèmes en prose, comme le met en avant Cortázar :

*El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen « normal » de la conciencia ; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasmiosa. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una estructura de prosa. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz : la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable*⁵⁰¹.

Ce qui se passe, en revanche, c'est que plus un texte exploite les recours de la poésie, plus le passage est dilué dans l'ensemble de la nouvelle. Comme le dit Fabre avec le vocabulaire de son système, un processus mirabilisant se produit lorsque l'écriture devient poétique ou philosophique⁵⁰². C'est pourquoi un texte comme « Crisálida », par sa portée symbolique, rappelle la poésie, tout comme les « Relatos aparentes » de Gastón Fernández, par le travail de la langue. Le corpus n'est pas homogène sur cette question.

b) Une démarche allégorique

Précisons pour commencer le cadre de définition dans lequel nous nous insérons. Nous considérons l'allégorie dans son sens strict. Elle se définit comme un « [m]ode d'expression consistant à représenter une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit où souvent (mais non obligatoirement) les éléments représentants correspondent trait pour trait aux éléments de l'idée représentée » et, pour éviter les abus de langage, nous rappellerons avec Todorov qu'« on ne peut parler d'allégorie à moins d'en trouver des indications

⁵⁰⁰ HELLENS, Franz. *Le fantastique réel*. Bruxelles ; Amiens : Sodi, 1967, p. 35.

⁵⁰¹ « La genèse de la nouvelle et du poème est cependant la même, ils naissent d'une soudaine nostalgie, d'un déplacement qui altère le régime "normal" de la conscience ; à une époque où les étiquettes et les genres sombrent dans une banqueroute fracassante, il n'est pas inutile d'insister sur cette affinité que beaucoup trouveront fantasmiste. Mon expérience me dit que, d'une certaine manière, une nouvelle comme celles que j'ai essayé de caractériser *n'a pas une structure de prose*. Chaque fois que j'ai eu à revoir la traduction d'une de mes nouvelles (ou tenter la traduction d'autres auteurs, comme c'est arrivé avec Poe), j'ai senti à quel point l'efficacité et le sens de la nouvelle dépendaient de ces valeurs qui donnent leur caractère spécifique au poème, et aussi au jazz : la tension, le rythme, la pulsation interne, l'imprévu dans des paramètres pré-vus, cette liberté fatale qui n'admet pas d'altération sans une perte incontestable. » CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores. Último round*, México : Siglo XXI, 1969, p. 78.

⁵⁰² FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992, p. 209.

explicites à l'intérieur du texte. Sinon, on passe à la simple interprétation du lecteur⁵⁰³ ». Pour cela, étudions de plus près la nouvelle de Viviana Mellet, « La mujer alada ». Le ton poétique est donné dès l'épigraphe, qui cite les deux derniers vers du poème « Serenata » de Manuel Scorza. L'image qui est travaillée est celle de l'émancipation féminine au sein d'un couple, dans une société patriarcale où le libre arbitre de l'épouse est soumis à la conformité avec l'opinion de son mari. La nouvelle est allégorique en ce sens qu'elle mêle en permanence sens concret et sens abstrait ; ce n'était pas le cas, par exemple, dans la nouvelle « Apoteosis de la maestra », où c'est nous, lecteur, qui aventurons une hypothèse d'interprétation à partir d'un sens abstrait suggéré. Ici, le texte nous donne suffisamment de matière pour parler d'allégorie au sens où Todorov l'entend, car nous nous trouvons toujours à la limite entre le sens concret et le sens allégorique.

En premier lieu, la construction suppose que le lecteur comprenne peu à peu quelles sont les caractéristiques d'une femme ailée.

Hasta que aprendió la lección y ya nunca más intentó audacias como aventurar sus opiniones, manifestar sus deseos, rebelarse contra la autoridad, soñar despierta y otros vicios por el estilo, muy propios de los seres como ella.

Con los pies bien pegados a la tierra ejecutaba las tareas propias de su condición [...].

L'oscillation entre le concret et l'image est perceptible dans le balancement entre deux types de phrases :

[S]e atrevía a pedirle que desplegara sus alas para él. Oculto por la oscuridad, fascinado ante su brillo y su fragancia, se hundía en el placer de perderse entre ellas.

[L]o volátil de su mirada, lo aéreo de su sonrisa o [...] lo vaporoso del traje de novia

Et la synthèse a lieu au sein d'une même phrase : « las alas que la impulsaban a volar no estaban en realidad allí, entre sus omóplatos, sino en un lugar del alma donde nadie las puede cortar. » Par ailleurs, nous retrouvons l'emploi du vecteur « como si » à un moment charnière du récit, comme une épiphanie : « Él tenía la mirada endurecida pero clara, *como si* se acabara de descorrer un velo de inocencia que había tenido siempre sobre los ojos. »

La nouvelle évoque finalement la menace que représente le désir de liberté, matérialisé par le fait de s'envoler toujours plus haut. Or, cette image nous rappelle le désir d'Icare et son destin tragique. Mais Icare n'était-il pas le fils de... Dédale, créateur du labyrinthe de Crète ? C'est dire si le mythe nous entoure lorsque nous dépassons la dimension purement textuelle

⁵⁰³ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 79.

du texte pour le réinsérer dans un contexte de création, où se croisent archétypes et expression poétique.

Mais alors, ce texte est-il encore un texte fantastique ? Non, si l'on considère que la force mirabilisante du texte est trop présente, et nous touchons là les limites du fantastique, où l'expression perd de sa force, sans pour autant relever du merveilleux. Le point de vue omniscient du narrateur rappelle le conte, et la fin du récit renvoie à l'oralité et à l'aspect ouvert qui caractérise également les contes : « Pero, en realidad, el final de esta historia no existe. O existen, en todo caso, diversos desenlaces para elegir⁵⁰⁴. »

Toutefois, ce qui rapproche l'expression fantastique et l'expression poétique, et qui a pu inciter González Vigil à classer la nouvelle dans le groupe des textes fantastiques, c'est que la poésie procède par intuitions⁵⁰⁵. La poésie peut être vue comme une écriture contre l'écueil de la catégorisation et des définitions impossibles.

Nous avons volontairement choisi un exemple à la limite de notre corpus. Mais il y a des textes, tel « Muertes y resurrecciones de Santiago el Viejo » d'Eduardo González Viaña, recensé à la fois par Belevan et Gonzalo Portals dans leurs anthologies fantastiques respectives, qui sont parcourus de traits poétiques à valeur allégorique.

Ce que nous remarquons en tout cas, c'est que plus un texte contient une charge poétique forte, plus il s'oriente vers l'introspection, les états d'âme, au détriment de l'action dans la trame. Nous arrivons alors à une autre limite : le fantastique poétique ne dilue-t-il pas l'idée de passage ? Quand tout est « possible », comme le montre César Silva Santisteban dans « Un desencuentro », nouvelle dans laquelle un fantôme prend corps, y a-t-il encore un effet fantastique ?

Cortázar, dans « El sentimiento de lo fantástico », développe l'idée d'une sensibilité particulière, liée à la poésie, qui est anormale ou extraordinaire seulement parce qu'elle est

⁵⁰⁴ « Jusqu'à ce qu'elle ait appris la leçon et qu'elle n'ait plus jamais l'audace de d'oser donner son opinion, manifester ses désirs, se rebeller contre l'autorité, rêver éveillée ou d'autres vices du même genre, caractéristiques des êtres comme elle. » (p. 671-672), « Les pieds bien sur terre, elle effectuait les tâches propres à sa condition. » (p. 673), « il se risquait à lui demander de déplier ses ailes pour lui. Caché par l'obscurité, fasciné par leur brillance et leur parfum, il plongeait dans le plaisir de se perdre entre elles. » (p. 673), « l'aspect volatile de son regard, l'aspect aérien de son sourire ou [...] vaporeux de sa robe de mariée » (p. 673), « les ailes qui la poussaient à voler ne se trouvaient pas en réalité là, entre ses omoplates, mais dans un recoin de l'âme où personne ne peut les couper. » (p. 675), « Il avait le regard dur mais clair, *comme si* venait de se lever un voile d'innocence qu'il avait toujours eu devant les yeux » (p. 674), « Mais, en réalité, il n'y a pas de fin à cette histoire. Ou il existe, en tout cas, divers dénouements au choix. » (p. 675) Viviana Mellet, « La mujer alada » in GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1990-2000*. Lima : Copé, 2001.

⁵⁰⁵ « Es claro que Borges no es un pedagogo, sino un "poeta". De manera que su análisis no procederá por definiciones y categorías, sino por intuiciones y ejemplos » (« Il est clair que Borges n'est pas un pédagogue, mais un "poète". De sorte que son analyse ne procèdera pas par des définitions et des catégories, mais par des intuitions et des exemples. ») RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Borges : Una Teoría de la Literatura Fantástica. *Revista iberoamericana*, 1976/04, n° 95, p. 178.

peu commune. C'est là que nous retrouvons l'idée de seuil ou de passage développée dans la deuxième partie de notre analyse :

*[E]se sentimiento es tan natural para algunas personas, en este caso pienso en mí mismo o pienso en Jarry [...] y pienso en general en todos los poetas ; ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural, ni de extraordinario, precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza*⁵⁰⁶ [...].

Le sentiment de fantastique naît alors d'une perception particulière, commune aux poètes et aux écrivains d'expression fantastique. Nous y reviendrons.

c) Métaphores : fantastique et transport poétique

Nous ne pouvons prétendre concentrer à cette étape du travail une réflexion aussi vaste sur la relation qui unit métaphore et fantastique. Il s'agit plutôt de proposer quelques pistes d'interprétation à travers l'analyse d'exemples, de voir comment interagissent les deux écritures et quels sont leurs points de convergence. Nous recentrons donc l'optique autour du travail de Paul Ricœur, hérité d'Aristote et de Pierre Fontanier, qui repose sur une distinction entre sens propre et sens figuré, et qui envisage divers niveaux d'expression de la métaphore : à l'échelle du mot, de la phrase, du discours. Telles sont ses caractéristiques :

*1) que la métaphore est un emprunt ; 2) que le sens emprunté s'oppose au sens propre, c'est-à-dire appartenant à titre originaire à certains mots ; 3) que l'on recourt à des métaphores pour combler un vide sémantique ; 4) que le mot emprunté tient lieu du mot propre absent si celui-ci existe*⁵⁰⁷ [...].

Mais, si l'on suit l'idée de Gilbert Durand selon lequel « il n'y a jamais de sens propre, objectivé, d'un terme : mais des sens selon le contexte, l'auteur, l'époque⁵⁰⁸ », l'idée d'un sens propre n'est-elle pas elle-même arbitraire ?

Si l'on veut penser à présent un cadre théorique concernant le rapport entre métaphore et fantastique, rappelons que Todorov s'attache justement à ces figures, auxquelles il réserve un

⁵⁰⁶ « [C]e sentiment est si naturel pour certaines personnes, je pense en l'occurrence à moi-même ou à Jarry [...] et je pense en général à tous les poètes ; ce sentiment d'être immergé dans un mystère continu, dont le monde que nous sommes en train de vivre, à cet instant, n'est qu'une partie, ce sentiment n'a rien de surnaturel, ni d'extraordinaire, précisément quand on l'accepte comme je l'ai fait, avec humilité, avec naturel, c'est alors qu'on le capte, qu'on le reçoit de manière démultipliée avec sans cesse plus de force [...]. » CORTÁZAR, Julio. El sentimiento de lo fantástico. In : LÓPEZ NIEVES, Luis. Ciudad Seva, hogar electrónico del escritor Luis López Nieves [en ligne]. San Juan de Puerto Rico : Ciudad Seva. [Consulté le 24/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>.

⁵⁰⁷ RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 25.

⁵⁰⁸ DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 [1969], p. 484.

traitement tout particulier : « Tel est le paradoxe du langage littéraire : c'est précisément lorsque les mots sont employés au sens figuré que nous devons les prendre à la lettre⁵⁰⁹ [...] ». »

Alors, plusieurs emplois de métaphores attirent notre attention dans le corpus. Reprenons d'abord le cas de « Muertes y resurrecciones de Santiago el Viejo ». Santiago refuse d'admettre qu'il est mort. Il est persuadé que « [una vasta y elevada noche] lo muere y lo desmuere⁵¹⁰ ». Si le verbe *desvivirse* est attesté dans le dictionnaire, ce n'est pas le cas pour son symétrique *desmorirse*. *Desvivirse* se définit comme « [m]ostrar incesante y vivo interés, solicitud o amor por alguien o algo. » Dès le titre, nous remarquons le jeu sur la frontière entre la vie et la mort. Nous avons classé en première partie le texte sous l'étiquette d'un *real maravilloso* en raison du regard particulier porté sur le réel. L'emprunt repose dans cet exemple particulier sur la structure « des-vivirse », dont le verbe initial est transformé en son antonyme.

Si nous observons maintenant des textes de notre corpus restreint, nous remarquons un jeu de langage sur portant sur la délexicalisation de métaphores, ou le détournement d'éléments figés. Dire par exemple « Ce n'est pas le Pérou », ou en espagnol « ¡Esto es Jauja! » fait référence à une vision idéalisée du continent américain pour des raisons historiques auxquelles se conjugue sans aucun doute le mythe de l'Eldorado. C'est pourquoi Michel Le Guern explicite l'idée de la lexicalisation des métaphores :

*Le processus le plus fréquent n'est pas le changement de signification d'un mot isolé, mais la lexicalisation d'un groupe de mots tend à se fixer dans un emploi déterminé sans possibilité de segmentation. Le dernier degré de l'évolution est atteint dans ce cas lorsqu'on aboutit à un mot composé senti comme une nouvelle entité totalement distincte de ses éléments constitutifs*⁵¹¹.

Notons que Le Guern parle bien de mots composés, comme « œil de bœuf », « pied de poule » ou « langue de chat » et non d'expressions figées. Alors, nous pensons à la nouvelle « Derechos de autor » : les droits d'auteur sont définis comme une « [r]edevance, variable avec chaque cas, perçue par un auteur ou par sa famille après sa mort chaque fois que l'une de ses œuvres est reproduite, adaptée, représentée sur la scène ou à l'écran ». L'auteur de la nouvelle joue sur cette expression dans la mesure où il s'agit du droit que s'attribue le personnage-auteur sur le destin d'un autre personnage plutôt que d'une quelconque rétribution ou reconnaissance pour son travail. Il y a donc délexicalisation, segmentation et fragmentation

⁵⁰⁹ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 66-67.

⁵¹⁰ Eduardo González Viaña, « Muertes y resurrecciones de Santiago el Viejo » in *La estirpe...*, p. 653.

⁵¹¹ LE GUERN, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris : Larousse, 1973, p. 86. Nous avons travaillé sur le chapitre VII (p. 82-89) intitulé « La lexicalisation de la métaphore », qui lui, est disponible à l'adresse : http://www.revue-texto.net/Parutions/LeGuern/Semantique-de-la-metaphore_9.pdf (Consulté le 21/08/2015).

d'une expression qui prend un autre sens. Carlos Herrera, lui, considère l'expression « la femme de mes rêves » et détourne l'élément figé en disant « Ayer encontré a la mujer *de los sueños de otro* ⁵¹² » à travers un récit de rêve. Ainsi, plutôt que de prendre au pied de la lettre une expression figée, nous serions tenté de préciser que l'expression fantastique déconstruit ici une expression par le texte pour lui donner une apparence inattendue. Que penser du personnage de « La estatua del 201 » qui, parce qu'il est « resté de marbre » face à la manifestation de l'impossible, devient une statue de plâtre ?

Finalement, la lexicalisation de la métaphore contribue-t-elle au développement de l'imagination ? Ces « histoires à dormir debout » qui nous sont données à lire n'ont-elles pas vocation à inciter le lecteur à créer un texte de lecture ? Nous y réfléchirons au cours du prochain chapitre. En tout cas, la métaphore, et par elle, la poésie, est vivement défendue par Belevan comme avenir de la littérature :

[L]a literatura, cuya materia prima es la palabra que, a su vez, es el punto inicial para toda reflexión de la especie humana, seguirá vigente mientras siga trabajando con aquello que le es irreductible : la metáfora, la parábola, los símbolos, los tropos, en fin, todas aquellas figuras de retórica y las demás, que puedan expresar la « condición humana » en su inagotable y atemporal totalidad ⁵¹³ [...].

Cet aspect très solennel n'empêche pas certains auteurs de jouer avec le langage. C'est non sans humour qu'ils ont recours à la poésie, aux chemins de pensée qu'elle permet de réaliser. C'est par exemple le cas de Julio César Vega, qui, dans « El gato del abismo », pousse au ridicule les associations d'idées permises par la métaphore. Le narrateur a recueilli un ange chez lui : « Preparé unos huevos revueltos para cenar, pero no le gustaron. Relacioné : huevos – pollos – alas – plumas = ángeles ⁵¹⁴. » Le registre familier de la référence à « huevos » n'est pas non plus à écarter dans le contexte, ce qui crée un effet cocasse.

d) Micro-récit et esthétique du petit poème en prose

Qu'il s'agisse de Ricardo Sumalavia, Fernando Iwasaki, Gastón Fernández, Carlos Herrera ou plus anciennement Luis Loayza, quelques auteurs de notre corpus s'essayent à l'écriture de récits extrêmement courts, dans la lignée d'Augusto Monterroso ou de Juan José

⁵¹² Carlos Herrera, « Soñada », in *La estirpe...*, p. 807.

⁵¹³ « [L]a littérature, dont la matière première est la parole qui, est, à son tour, le point de départ de toute réflexion de l'espèce humaine, restera en vigueur tant qu'elle continuera à travailler avec ce qui lui est irréductible : la métaphore, la parabole, les symboles, les tropes, enfin, toutes ces figures de rhétorique et les autres, capables d'exprimer la "condition humaine" dans son inépuisable et atemporelle totalité [...]. » BELEVAN, Harry. *Fuegos artificiales*. Lima : El Virrey, 1986, p. 46-47.

⁵¹⁴ « Je préparai des œufs brouillés pour le dîner, mais elle ne les aima pas. Je fis le lien : œufs – poulet – ailes – plumas = anges. » Julio César Vega, « El gato del abismo » in *17 fantásticos... I*, p. 196.

Arreola. « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience⁵¹⁵ ? » demande Charles Baudelaire à Arsène Houssaye au début des *Petits poèmes en prose*. Prenons comme point de départ le recensement de quelques *microrrelatos* de l'*Enciclopedia mínima* de Sumalavia. Ceux qui sont présents dans l'anthologie de Gabriel Rimachi représentent moins d'une centaine de mots, ce qui est parfois encore plus court que les textes d'Iwasaki. Beaucoup d'entre eux reposent sur le renversement final dans un passage fantastique du type « glissement sémantique ». Mais plus encore : il semblerait que les textes courts s'apparentent volontiers à la construction des poèmes en prose.

Certains poètes péruviens ont recours, dans leurs textes en vers, à une expression qui se rapproche du fantastique. Nous pensons en particulier à José María Eguren, auquel Ricardo Silva-Santisteban a d'ailleurs consacré des études :

*Cuando tiembla la noche tardía
en los arenales y los campos negros,
se oyen voces dolientes, lejanas
detrás de los cerros.
[i] Es el canto del bosque perdido,
con la gama antigua de silvestres notas,
o el gemir del turbión ignorado,
por vegas y sombras! [...]
el grito del odio será de los montes,
será de las tumbas⁵¹⁶ !*

Remarquons la recherche, avec le futur d'hypothèse, d'une explication rationnelle, mais qui s'achève sur une fin inexplicable, sur les tombes. L'impression de peur est, pour sa part, liée à l'obscurité, à la douleur des cris inconnus. Il y a, dans le poème, une sorte d'instantané, ce qui semble maintenir le micro-récit dans l'immédiateté. Un autre poème

⁵¹⁵ « À Arsène Houssaye » in BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1975, p. 275-276.

⁵¹⁶ Lorsque tremble la nuit tardive
dans les sablons et les champs noirs,
on entend des voix douloureuses, lointaines,
derrière les monts.
[i] C'est le champ du bois perdu,
avec la gamme antique des notes sylvestres,
où le gémissment de la bourrasque ignorée,
par les plaines et par les ombres ! [...]
le cri de haine sera des monts,
sera des tombes !

José María Eguren, « El dolor de la noche » in PORTALS ZUBIATE, Gonzalo (Ed.). *Urge púrpura la niebla. Poesía peruana de filiación siniestra*. Lima : Sans nom d'éditeur, 2006, (Dépôt Légal n°2006-6130), p. 52-53.

contribue au même type d'effet, cette fois dans la conjonction antiphrastique de la solitude et du fantôme, dans deux vers reliés par un enjambement :

*Muda está mi fantasía
y en la extraña noche fría,
las profundas bocacalles se han dormido ;
solo estoy, en campaña [sic.]
del letal aparecido*⁵¹⁷.

À l'inverse, les micro-récits péruviens trouvent leur origine dans des sortes d'aphorismes de Valdelomar, intitulés *Neuronas*, que l'on peut mettre en parallèle avec les greguerías de Ramón Gómez de la Serna ou les haïkus. Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter l'ouvrage qui présente ces textes, publiés après la mort de Valdelomar.

Néanmoins, Christian Alexander Elguera Olórtégui en retranscrit deux dans son travail, qui transmettent la concision et l'effet rapide des *Neuronas* : « El bombo es el burgués de la orquesta. Es solemne, sonoro, rotundo, definitivo y hueco », ou dans « El submarino es una especie de corvina grande con artillería. En cambio, la corvina no tiene artillería pero nunca se va a pique⁵¹⁸ ». La génération de cinquante intègre une réflexion sur le langage, puis les germes du micro-récit : « ya no son cuentos, tampoco ensayos o aforismos, sino una conjugación de ambos, la ironía se torna esencial, así como el aprovechamiento de la intertextualidad, la parodia e hibridación de los géneros⁵¹⁹. » Il semblerait que les micro-récits de notre corpus constituent un héritage de ce mélange entre poésie, essai et aphorismes. Lorsque nous lisons les récits de Luis Loayza, notre attention est attirée par le texte intitulé « Vocabulario », qui nous rappelle le dictionnaire des idées reçues de Flaubert, et qui présente lui aussi de courts aphorismes. Par exemple, l'article « Unicornio » nous donne la définition suivante : « El caballo se puso un cuerno en la cabeza y dijo : soy un unicornio⁵²⁰. » Il semblerait alors que les micro-récits soient le résultat d'une homothétie d'un texte fantastique

⁵¹⁷ Muette est ma fantaisie
et dans l'étrange nuit froide,
les profonds carrefours se sont endormis ;
je suis seul, en compagnie
du fantôme létal

José María Eguren, « Noche III », *ibidem*, p. 53.

⁵¹⁸ « Le *bombo* est le bourgeois de l'orchestre. Il est solennel, sonore, catégorique, définitif et creux », « Le sous-marin est une sorte de grande perche dotée d'une artillerie. À l'inverse, la perche n'a pas d'artillerie mais elle ne coule jamais à pic. » ELGUERA OLÓRTEGUI, Christian Alexander. *Acercándonos a lo lejano : La formación del microrrelato peruano (desde el aforismo hasta la experimentación de los 50s)*. *El Cuento en red : Estudios sobre la Ficción Breve* [en ligne], 2010, n° 21. [Consulté le 20/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264113>, p. 71.

⁵¹⁹ « [C]e ne sont plus des nouvelles, ni des essais ou des aphorismes, mais une combinaison des deux, l'ironie devient essentielle, comme l'intertextualité, la parodie et le mélange des genres. » *Ibidem*, p. 79.

⁵²⁰ « Le cheval s'est mis une corne sur la tête et a dit : je suis une licorne ». « Vocabulario » in LOAYZA, Luis. *Relatos*. Lima : Editorial Universitaria, 2010, p. 61.

long. Et ce qui se maintient – en mathématiques, c’est la forme de la figure – c’est ici l’effet fantastique, qui n’en est que plus concentré.

Comment expliquer alors la proximité qui peut exister entre un poème, en vers, en prose et un texte fantastique ? C’est encore l’épiphanie que nous retrouvons dans la réponse de Thomas Steinmetz :

*Le conte décrit un bouleversement intérieur, lié à une révélation profonde et inattendue, inexprimable, et c’est alors sa description même qui conduit indirectement le lecteur à découvrir l’événement exceptionnel qu’il enrobe et dévoile en même temps ; dans le cas du poème, ce sont la brièveté lapidaire et la déformation du langage jusqu’aux limites de l’intelligibilité qui font naître cette même sensation de dévoilement subit dans l’esprit du lecteur*⁵²¹.

Nous serions finalement tenté de résumer ce rapide parcours en concluant avec Julio Cortázar, et comme nous l’avons déjà dit en première partie que « la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía. Creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico⁵²² ». L’expression fantastique accompagne d’autres modalités encore, et notamment celle du rêve. L’auteur qui réunit au mieux les trois modalités est selon nous Edgardo Rivera Martínez. Dans « El mirador⁵²³ », nous découvrons le renouveau de l’univers de rêve, mêlé à la poésie : le lieu que l’on visite, ou que l’on croit avoir visité, dévoile des lumières et des espaces étonnants. Et c’est justement dans ce recueil qu’Edgardo Rivera Martínez évoque la naissance de sa vocation pour la poésie, dans le texte « Mi amigo Odysseus ». Comment s’articulent, alors, l’expression fantastique et l’univers du rêve ?

C. Le rôle du rêve et de l’imagination

Une fois encore, nous ne pouvons nous centrer que sur quelques aspects d’un champ aussi vaste que celui du rêve. Chez Bachelard, l’imagination est associée aux quatre éléments naturels. C’est lui qui nous invite à poursuivre notre approche dynamique du fantastique, et à dépasser l’expression poétique pour en montrer les ressorts :

Si la sublimation était une simple affaire de concepts, elle s’arrêterait dès que l’image serait enfermée dans ses traits conceptuels ; mais la couleur déborde, la matière foisonne, les images se cultivent ; les rêves continuent leur poussée malgré les poèmes qui les expriment. Dans ces conditions, la critique littéraire qui ne veut pas se borner au bilan statique des images doit se doubler d’une critique psychologique qui revit le caractère dynamique de l’imagination en suivant la liaison des complexes originels et des complexes de culture. Pas

⁵²¹ STEINMETZ, Thomas. Les angles saillants de la conscience : le fantastique de révélation. *Revue de littérature comparée*, 2007/01, n° 321, p. 55.

⁵²² Voir note 56.

⁵²³ RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. Lima y otros : Alfaguara, 2006, p. 39-43.

*d'autres moyens, à notre avis, de mesurer les forces poétisantes en action dans les œuvres littéraires*⁵²⁴.

1. Construction de la nouvelle centrée sur le rêve

Comment ne pas penser au rêve, dans un contexte hispanique, sans évoquer Goya et sa célèbre gravure « El sueño de la razón produce monstruos » ? L'activité de l'esprit stimulé par le rêve est également au centre de la pensée de Kant :

*Il n'est donc pas invraisemblable que des impressions spirituelles puissent parvenir à la conscience, si elles suscitent des rêveries qui leur sont apparentées. Et voilà comment les idées qui sont communiquées par une influence spirituelle prendraient pour vêtement les signes du langage utilisé par l'homme dans les autres occasions, le sentiment de la présence d'un esprit se déguisant sous l'image d'une figure humaine, et l'ordre et la beauté du monde immatériel sous les rêveries qui flattent nos sens à d'autres moments de la vie*⁵²⁵.

a) Trois nouvelles, trois modalités

« Soñada » de Carlos Herrera fait partie de ces nouvelles pour lesquelles il est impossible de réaliser un schéma narratif qui rendrait compte du passage fantastique. La présence de la charge poétique, mêlée à une situation concrète, élimine la possibilité de créer une trame, réduit l'action à une rencontre frustrée et dilue l'effet à l'échelle non pas de l'expression ou de la phrase, mais à celle de l'ensemble du texte. Ce dernier est imprégné de l'univers onirique dans sa dimension d'idéal, à commencer par le titre, bien sûr, mais aussi par de petites « touches » comme « la manera como su piel recogía y devolvía la luz de la luna, todo indicaba que no pertenecía a este bajo mundo ». La dimension créatrice est bien présente, et si l'on ne peut parler d'allégorie au sens todorovien du terme, nous pouvons à tout le moins affirmer que l'auteur met en exergue la capacité d'*inventio* de l'être humain. L'effet fantastique semble se produire dans l'autonomie confiée aux personnages du rêve : « Ella era perfecta, pero su perfección *la había soñado otro* »⁵²⁶. » Les deux moitiés du *symbolon* ne peuvent donc être réunies, le pygmalion n'a pas retrouvé sa créature, et l'aspect individuel du rêve est menacé, ce qui crée la surprise chez le lecteur.

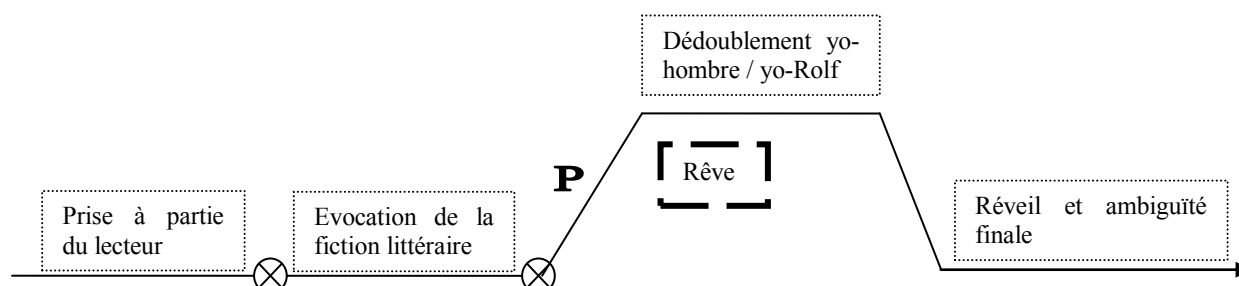
José B. Adolph, dans « No creas en cuentos de perros », soulève la question du rêve d'une toute autre manière, dans une interaction étrange entre le narrateur et son chien : « ¿Quién había soñado qué ? ¿Yo soñé el sueño de Rolf o él el mío o las dos cosas ? ¿O es

⁵²⁴ BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942, p. 27.

⁵²⁵ KANT, Emmanuel. *Rêves d'un visionnaire*. Paris : Vrin, 1977 [1967], p. 74.

⁵²⁶ « [L]a manière qu'avait sa peau de recueillir et de renvoyer la lumière de la lune, tout indiquait qu'elle n'appartenait pas à ce bas monde. », « Elle était parfaite, mais sa perfection, *un autre l'avait rêvée* » (C'est nous qui soulignons.) Carlos Herrera, « Soñada » in *La estirpe...*, p. 807.

que existen medios y formas de comunicación diferentes en la realidad del sueño⁵²⁷ ? » Ceci n'est bien sûr pas sans nous rappeler la fable de Tchouang-tseu, à laquelle a recours Lacan : « Quand Tchoang-tseu [sic.] est réveillé, il peut se demander si ce n'est pas le papillon qui rêve qu'il est Tchoang-tseu. [...] [Q]uand il est le papillon, il ne lui vient pas à l'idée de se demander si, quand il est Tchoang-tseu éveillé, il n'est pas le papillon qu'il est en train de rêver d'être⁵²⁸. »



Ce vertige, comme variation de cette image classique, peut être prolongé si nous pensons au rôle qu'il peut avoir dans la création littéraire. Cela nous rappelle alors Julio Cortázar qui évoque la même image : « ¿Se sueña despierto al escribir un cuento breve ? Los límites del sueño y la vigilia, ya se sabe : basta preguntarle al filósofo chino o a la mariposa⁵²⁹. » Bergson, pour sa part, et pour revenir à la spécificité du texte d'Adolph, relativise les interprétations sur la télépathie :

[S]i la télépathie est réelle, il est possible qu'elle opère à chaque instant chez tout le monde, mais avec trop peu d'intensité pour se faire remarquer, ou de telle manière qu'un mécanisme cérébral arrête l'effet, pour notre plus grand bien, au moment où il va franchir le seuil de notre conscience. Nous produisons de l'électricité à tout moment, l'atmosphère est constamment électrisée, nous circulons parmi les courants magnétiques ; pourtant des millions d'hommes ont vécu pendant des milliers d'années sans soupçonner l'existence de l'électricité. Nous avons aussi bien pu passer, sans l'apercevoir, à côté de la télépathie⁵³⁰.

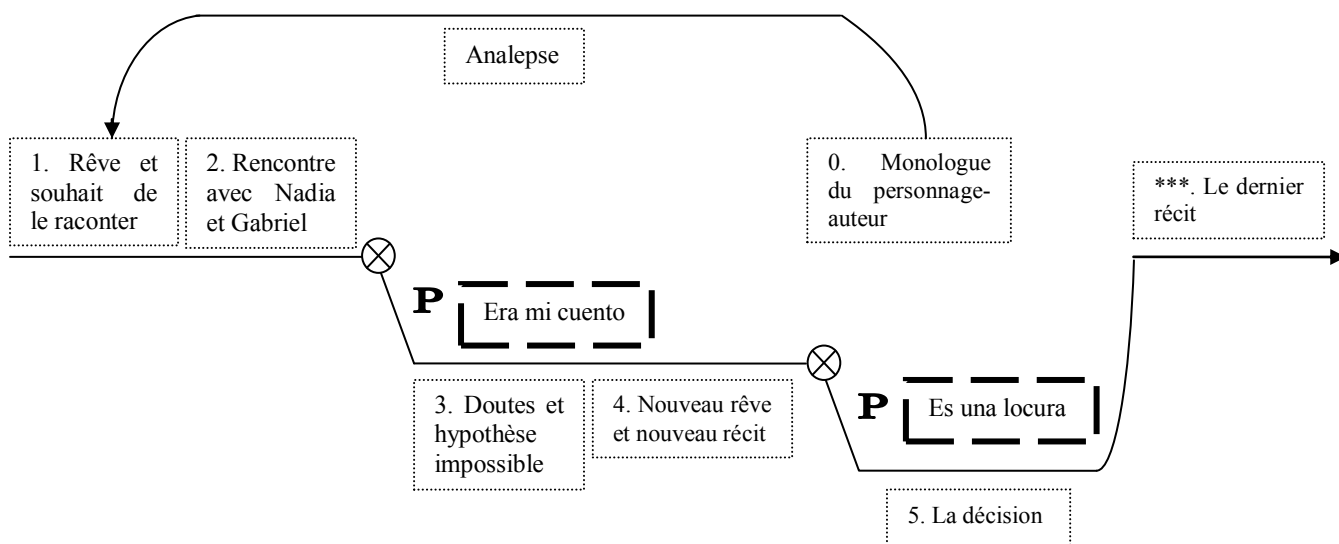
Enfin, dans une troisième modalité d'écriture, Miguel Ruiz Effio, avec « Derechos de autor », écrit un texte à la trame complexe liée notamment à l'analepse, dont nous rendons compte ici :

⁵²⁷ « Qui avait rêvé à quoi ? Avais-je rêvé le rêve de Rolf ou lui le mien, ou les deux à la fois ? Ou est-ce qu'il existe des moyens et des manières de communication différents dans la réalité du rêve ? » José B. Adolph, « No creas en cuentos de perros » in *17 fantásticos...* 1, p. 25.

⁵²⁸ LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964. Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 72.

⁵²⁹ « Est-ce qu'on rêve éveillé en écrivant une nouvelle ? Les limites du sommeil et de la veille, nous le savons bien : il suffit de le demander au philosophe chinois ou au papillon. » CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores. Último round*, México : Siglo XXI, 1969, p. 73.

⁵³⁰ BERGSON, Henri. *Le rêve*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013 [1901], p. 30-31. C'est nous qui soulignons, car une fois encore, le passage est présent, et par lui, l'effet fantastique.



Le rêve est l'élément moteur qui incite le narrateur à écrire une nouvelle. La trame se décroche au moment du constat de l'impossible, comme le montrent « las palabras son las mismas [...] el argumento es el mismo, el desenlace es único e ineludible. Pero su texto es un testimonio ; el mío lo he tomado de un sueño » et « Cómo es posible que él haya vivido lo que yo soñé ». Nous mettons l'accent sur l'effort de construction et la richesse de la trame, même si la vraisemblance n'est pas assez affirmée pour laisser entrevoir un effet fantastique complet : l'admission de l'impossible relève plutôt de l'insolite tandis que la fin du texte, elle, nous ramène à un possible effet fantastique, mais selon la modalité de fin « ouverte ». Il est intéressant de remarquer que la répétition du rêve qui est vécu par un autre personnage renvoie au principe du conte de fées. Lors de la deuxième occurrence de l'impossible, la coïncidence s'efface au profit de l'admission de l'impossible, et l'auteur détaille alors l'effet sur le personnage :

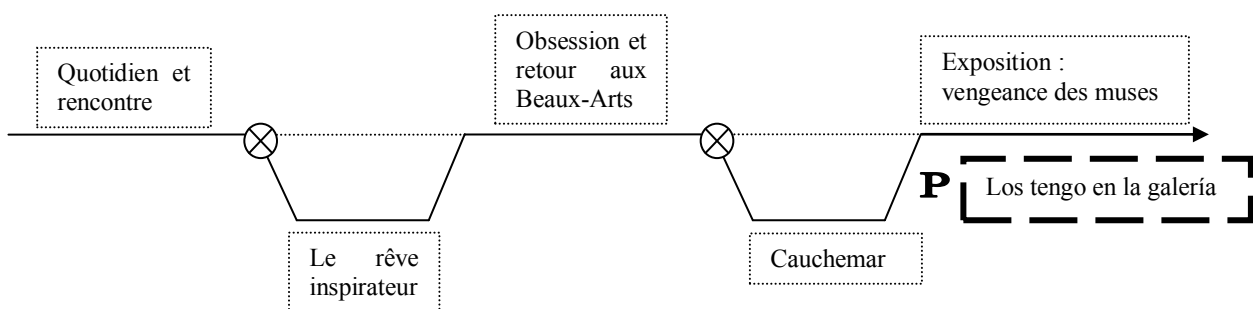
[R]ecuerdo sobre todo, el violento golpeteo dentro de mi pecho, el sudor de mis manos y mi cuello, la terrible sofocación que me producía no querer pensar o no entender o no poder borrar de mi mente el único pensamiento que iba y venía como un pesado péndulo : Esto no puede estar pasando, es una locura [...].

Ce qui produit l'effet de coïncidence de plans et permet tout de même de déceler un aspect fantastique, c'est le changement d'instance auteur / personnage, déjà cultivée chez Unamuno dans *Niebla*, combinée au rôle du rêve dans la dimension du travail créateur : « siempre he pensado que una historia totalmente imaginada es más valiosa como creación que una basada solamente en hechos vividos. [...] Las líneas iniciales vinieron a mi mente

como una *revelación*⁵³¹ [...]. » Encore une fois, notre attention est attirée par le choix du mot « *revelación* » et de sa proximité avec l'effet fantastique.

b) Irruption du rêve

La porosité des frontières entre rêve et éveil n'est pas nouvelle. Ce qui l'est, en revanche, c'est la manière dont les auteurs s'en emparent pour mettre en valeur le rêve, quand il s'agit pour eux d'explicitier leur démarche de création. C'est ce que fait Juan Alonso Aranda Company dans « *Hipopótamos* ». Nous avons évoqué par deux fois déjà cette nouvelle en première partie, et nous sommes maintenant en mesure, grâce au schéma narratif qui représente les passages, de l'observer de plus près. Le protagoniste est installé dans une routine (« *cuarentón oficinesco que ahora era el mismo que por comodidad renunciaba a cualquier aventura* ») et une rencontre combinée à un rêve l'incite à reprendre une carrière artistique. Si le début de la nouvelle se rapproche du fantasme érotique, et serait par là à associer à ce que Vincent Jouve appelle l'effet personnage « *lu* », c'est-à-dire l'effet qui libère la pulsion scopique du lecteur, plusieurs niveaux de lecture se développent par la suite. Les deux rêves sont les vecteurs qui favorisent le passage ; ce dernier a lieu à la fin de la nouvelle.



Le texte rappelle l'image traditionnelle du rôle de la création : « La psicóloga le dijo que la única forma de conjurar eso [su obsesión] era sacándolo de su yo interior, que lo pintase o esculpiese para que su fantasía se manifestase en el plano material. Cuando así sucediera, entonces tomaría vida por sí misma, y su obsesión lo dejaría en paz. » Or, encore une fois, l'image « *tomaría vida por sí misma* » est prise au pied de la lettre, puisque les

⁵³¹ « [L]es mots sont les mêmes [...] l'argument est le même, le dénouement est unique et inéluctable. Mais son texte est un témoignage ; le mien, je l'ai tiré d'un rêve » (p. 186), « Comment est-il possible qu'il ait vécu ce que j'ai rêvé » (p. 187), « je me rappelle surtout le violent battement dans ma poitrine, la sueur de mes mains et de mon cou, la terrible suffocation que me produisait le fait de ne pas vouloir penser, ou ne pas vouloir comprendre, ou ne pas vouloir effacer de mon esprit la seule pensée qui allait et venait, comme un lourd pendule : C'est impossible, c'est de la folie » (p. 190), « j'ai toujours pensé qu'une histoire totalement imaginée a plus de valeur, en tant que création, qu'une histoire basée uniquement sur ces faits vécus. [...] Les premières lignes me vinrent à l'esprit comme une *révélation* » (p. 180) (C'est nous qui soulignons.) Miguel Ruiz Effio, « *Derechos de autor* » in *17 fantásticos... 2*.

personnages du rêve, puis du cauchemar, envahissent l'univers de veille du personnage et s'emparent des sculptures réalisées par l'artiste. La phrase prononcée au réveil « – Los tengo en la galería⁵³² » constitue la phrase-seuil, à la fois explication du desinit et effet fantastique.

Comment interpréter la construction et le sens de la nouvelle dans la démarche créative ? Nous dirons, avec Bergson, que le sommeil dans le sens de repos n'existe pas dans la démarche créative, et que rêve et éveil sont, dans ce cas, en interaction constante :

L'imagination du dormeur qui s'éveille ajoute parfois au rêve, le modifie rétroactivement, en bouche les trous, qui peuvent être considérables. [...] Je crois, en effet, que lorsque l'esprit crée, lorsqu'il donne l'effort que réclame la composition d'une œuvre ou la solution d'un problème, il n'y a pas sommeil ; – du moins la partie qui travaille n'est-elle pas la même que celle qui rêve ; celle-là poursuit, dans le subconscient, une recherche qui reste sans influence sur le rêve et qui ne se manifeste qu'au réveil. Quant au rêve lui-même, il n'est guère qu'une résurrection du passé. Mais c'est un passé que nous pouvons ne pas connaître⁵³³.

Nous en avons la manifestation exacerbée dans la nouvelle.

Enfin, le rôle du rêve est à prendre en compte dans le mécanisme de création chez Donayre, comme il l'indique quand on l'interroge sur sa démarche créative⁵³⁴.

c) Eaux vives, eaux troubles et eaux mortes

Reprenons « De acá no nos vamos ni muertos ». La description du contenu de la piscine le lendemain de la fête est en contradiction complète avec l'image traditionnelle d'une piscine : « [B]atracios rechonchos parecían haberse filtrado de cuanto vacío misterioso abriga la tierra, y junto con un millón de renacuajos, cantaban sus rondallas sumergidos en la piscina henchida de moho. » Cette impression de dégoût est renforcée par la symbologie des eaux impures :

[L]'impureté, au regard de l'inconscient, est toujours multiple, toujours foisonnante ; elle a une nocivité polyvalente. Dès lors, on comprendra que l'eau impure puisse être accusée de tous les méfaits. Si, pour l'esprit conscient, elle est acceptée comme un simple symbole du mal, comme un symbole externe ; pour l'inconscient, elle est l'objet d'une symbolisation active, tout interne, toute substantielle. L'eau impure, pour l'inconscient, est un réceptacle du mal, un

⁵³² « [U]n bureaucrate quadragénaire qui, à présent, renonçait par confort à toute aventure » (p. 717), « La psychologue lui dit que la seule façon de conjurer [son obsession] était de l'extraire de son moi intérieur, de la peindre ou de la sculpter pour que sa fantaisie se manifeste sur le plan matériel. Lorsque cela se produirait, alors elle prendrait vie par elle-même et son obsession le laisserait en paix » (p. 719), « – Ils sont dans la galerie [...] » (p. 721) Juan Alonso Aranda Company, « Hipopótamos » in *La estirpe*....

⁵³³ BERGSON, Henri. *Le rêve*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013 [1901], p. 9-10.

⁵³⁴ Voir à ce propos sa réponse à la question 2a, en annexe : « [B]orro las huellas de este proceso [...] » (« [J]'efface les traces de ce processus [...] »)

*réceptacle ouvert à tous les maux ; c'est une substance du mal*⁵³⁵ [...].

La nuit correspond au climax de ce que le narrateur appelle « la apocalíptica pestilencia ». Or, les derniers paragraphes de la nouvelle conduisent le lecteur à rapprocher la scène du monde du rêve comme le montre l'expression « las tres brincaron como despertadas de una misma pesadilla⁵³⁶ » et, comme le souligne Bachelard :

*Nombreux sont les rêves impurs qui fleurissent dans l'eau, qui s'étalent lourdement sur l'eau comme la grosse main palmée du nénuphar. Nombreux sont les rêves impurs où l'homme endormi sent circuler en lui-même, autour de lui-même des courants noirs et bourbeux*⁵³⁷ [...].

La présence de l'eau stagnante et impure associée au rêve dans cette nouvelle renforce, par la charge symbolique mise en avant par Bachelard, l'effet de fantastique dont nous avons décrit plus haut les ressorts. « L'imagination est un *bruiteur*, elle doit amplifier ou assourdir. Une fois l'imagination maîtresse des correspondances dynamiques, *les images parlent vraiment*⁵³⁸. » N'est-ce pas là un trait du fantastique ?

*Ainsi le rapport des choses et de mon corps est décidément singulier : c'est lui qui fait que, quelquefois, je reste dans l'apparence et lui encore qui fait que, quelquefois, je vais aux choses mêmes ; c'est lui qui fait le bourdonnement des apparences, lui encore qui le fait taire et me jette en plein monde*⁵³⁹.

Allons maintenant vers un ensemble de textes plus élaboré qui tient compte des divers points abordés dans ce chapitre, dans un désir de synthèse plus homogène sur un seul auteur, de manière à pousser plus loin l'interprétation. Pour cela, nous choisissons à nouveau des textes de Carlos Calderón Fajardo, et nous nous concentrerons sur le rôle du rêve et de la création poétique dans la transmission de l'effet fantastique.

2. Synthèse : la mer chez Carlos Calderón Fajardo⁵⁴⁰

Hormis Valdelomar, Spelucín ou Edgardo Rivera Martínez, peu nombreux sont les

⁵³⁵ BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942, p. 159-160.

⁵³⁶ « [D]es batraciens rondouillards semblaient avoir filtré à travers le moindre vide mystérieux qu'abrite la terre, et avec un million de têtards, ils chantaient leurs ritournelles, immergés qu'ils étaient dans la piscine enflée de moisissure. » (p. 882), « toutes trois bondirent, comme réveillées par un même cauchemar [...]. » (p. 884) Víctor Miró Quesada Vargas, « De acá no nos vamos ni muertos » in *La estirpe*....

⁵³⁷ BACHELARD, Gaston, *op.cit.*, p. 161.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 218.

⁵³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 2006 [1979], p. 23.

⁵⁴⁰ Cette partie reprend des éléments d'un projet d'article pour la revue *Nudos* de Ricardo Sumalavia, dont nous ignorons à l'heure actuelle si elle sera publiée. Pour cette raison, nous avons fait le choix de reproduire une grande partie du travail. Les références des trois nouvelles étudiées sont les suivantes, nous indiquerons simplement la traduction des citations dans la suite de cette partie :

- CALDERÓN FAJARDO, Carlos, « El hombre que mira el mar » in *17 fantásticos... I*, p. 15-18.

- « Playa Revés » in CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Playas*. Lima : Borradores editores, 2010, p. 38-41.

- « Montaigne y los bosques », *ibidem*, p. 111-112.

auteurs péruviens qui mettent en avant l'espace maritime dans leur écriture. La côte, étroite zone de démarcation entre le Pacifique et les Andes, tout comme, d'ailleurs, l'expression fantastique, à mi-chemin entre le réel et l'impossible, ont longtemps bénéficié d'un intérêt limité. Carlos Calderón Fajardo constitue donc une exception dans le panorama national avec la publication de son recueil *Playas*. Déjà en 1988, dans « El hombre que mira el mar », nous trouvons une ébauche de cette écriture de la mer, reprise dans l'anthologie de Rimachi et Sotomayor. C'est pourquoi nous avons choisi d'étudier, avec ce texte plus ancien, deux nouvelles du recueil *Playas* : « Playa Revés » et « Montaigne y los bosques ». Ces trois textes mettent en scène une action sur une plage, où la mer joue un rôle de premier plan, où l'eau et son rapport au temps témoignent d'une obsession chez notre auteur, qui interroge la structure même de la nouvelle, ou du micro-récit, selon des modalités différentes. Nous serons donc amené à nous poser la question suivante : dans quelle mesure l'écriture du paysage maritime constitue-t-elle un vecteur poétique et onirique qui permet la création de l'effet fantastique ?

a) Des textes fantastiques

La plage, qui matérialise la frontière entre deux espaces radicalement différents, semble être le lieu de prédilection du déroulement de l'effet fantastique, l'endroit idéal de l'entre-deux.

La peur au sens large, qui contient aussi l'idée d'angoisse, est perceptible dans l'interrogation existentielle décrite par le personnage de « El hombre que mira el mar » (« ¿Quién soy a esta altura de la vida ? ¿Vale la pena mi existencia⁵⁴¹ ? »). Et dans « Playa Revés », après son étrange rencontre, le narrateur avance une tentative d'explication rationnelle des événements, pour les rattacher à la conception consensuelle de la réalité : « [a]sí hilvanó mi razón », « me convencí de que », essayant de relier la situation au réel et de fournir une explication. La peur est elle aussi bien présente dans ce texte : « a medida que fui sintiendo más cercana a esa mujer, más miedo me dio el mar [...] ». Enfin, dans « Montaigne y los bosques », l'impossible naît de la conjonction de deux temporalités différentes, celle de Ricardo et celle de Montaigne, à quelques siècles d'écart, et l'angoisse, loin d'atteindre le protagoniste qui poursuit sa baignade à la fin de la nouvelle, sera plutôt ressentie par le lecteur.

La lecture de « Playa Revés », pour sa part, évoque à notre sens la nouvelle « Mi vida con la ola » d'Octavio Paz. Si les deux textes présentent le même motif de la vague

⁵⁴¹ « Qui suis-je, à ce stade de ma vie ? Mon existence vaut-elle la peine ? ».

métamorphosée en femme, l'un le fait sur la modalité du merveilleux-poétique tandis que l'autre emploie le fantastique. Carlos Calderón Fajardo a en effet recours au mystère, à l'angoisse, à la peur que suggère la plage dangereuse sur laquelle il vit (« aunque parecen inocentes el mar, las rocas y la playa », « se los tragó para siempre », « esa playa asesina⁵⁴² ») tandis que le narrateur d'Octavio Paz n'interroge pas l'aspect extraordinaire de la situation : l'effet recherché n'est pas le vraisemblable, ce qui inscrit bien, par contraste, « Playa Revés » dans la perspective d'une écriture fantastique.

b) L'eau et le fantastique

Dans les trois micro-récits, il est question d'une expérience : que ce soit celle de la nage-contemplation, celle de la noyade ou celle du rêve, toutes ont lieu sur une plage, toutes trois sont en lien direct avec l'eau. Et à chaque expérience correspond une transformation du protagoniste. Symbole du baptême et de la résurrection dans la religion chrétienne, le bain permet, certes, le renouveau, mais il peut aussi s'avérer dangereux : « Estaba a merced del mar. Hasta que por el cansancio supongo que perdí el conocimiento, y me hundí. » S'il apparaît comme fascinant dans la plus ancienne des trois nouvelles, l'espace maritime est plutôt inquiétant dans « Playa Revés ». D'ailleurs, l'association de l'eau, mer ou rivière, et des univers fantastiques n'est pas récente : déjà Guy de Maupassant écrit en 1876 sa nouvelle « Sur l'eau ». L'eau n'est donc pas toujours symbole de recreation qui répète incessamment le même cycle ; les mouvements des vagues, imprévisibles, créent le changement.

C'est pourquoi dans « Playa Revés », le narrateur insiste justement sur l'idée de passage : « Las olas no deberían regresar al mar sino morir para que nuevas ondas sigan infinitamente pasándose en el otro mundo que es la orilla de la playa⁵⁴³ [...] ». »

De même, toujours dans « Playa Revés », les vagues sont perçues comme des fantômes, c'est-à-dire des êtres qui n'ont pas leur place dans le monde rationnel, quand elles

⁵⁴² « C'est ce qu'échaffauda ma raison », « je me persuadai que », « au fur et à mesure où je me sentais plus proche de cette femme, je me mis à redouter de plus en plus la mer », « bien que la mer, les rochers et la plage semblent innocents », « [la mer] engloutit les deux autres pour toujours », « cette plage assassine ». Les naufrages sont nombreux sur la côte Pacifique, au Pérou comme au Chili, en raison des courants très violents. Pensons alors au poème « El gran océano » de Pablo Neruda dans *Canto general* :

No es la última ola con su salado peso
la que tritura costas y produce
la paz de arena que rodea el mundo :
es el central volumen de la fuerza,
la potencia extendida de las aguas,
la inmóvil soledad llena de vidas.

« El gran océano » in NERUDA, Pablo, *Canto general*. Madrid : Cátedra, 1998 [1950], p. 549.

⁵⁴³ « J'étais à la merci de la mer. Jusqu'à ce que, la fatigue faisant, je suppose que je perdis conscience et je coulai. », « Les vagues ne devraient pas retourner à la mer, mais mourir pour que de nouvelles vagues continuent, à l'infini, de se déposer dans l'autre monde, sur le bord de la plage [...] ». »

ne savent pas repartir au large. Il est d'ailleurs intéressant à ce propos de réfléchir sur le sens de l'adjectif « adentro », dans « mar adentro », par opposition à « au large » en français, deux expressions qui témoignent de deux perspectives différentes sur cet espace maritime : un infini parallèle à l'horizon dans un cas, un infini intérieur et profond dans l'autre, et dans tous les cas un lieu de mystère et d'une étendue qui ne peut se concevoir à l'échelle humaine, ce qui conduit Pierre Jourde à l'associer au néant :

*Dans Le Rivage des Syrtes, la contemplation de la mer est une sorte d'expérience métaphysique de l'affrontement au néant, ce « lieu » est un non-lieu, pure absence de repères et d'histoire*⁵⁴⁴ [...].

c) L'eau et les passages

L'eau est, comme toute frontière, un espace flou, artificiel, lié à un découpage arbitraire :

*[E]lle n'est pas simple ligne de contact entre deux espaces, c'est une frontière élargie, rendue concrète. C'est en quelque sorte l'hyperbole de la séparation. Empêchant les contacts, elle suscite par conséquent l'imagination*⁵⁴⁵ [...].

On distinguera alors deux types de passages : les passages thématiques, qui montrent les glissements de sens susceptibles de créer un effet fantastique, les passages structurels, qui renvoient à la construction du texte au sens de schéma narratif, et enfin les passages textuels, qui ont lieu à l'échelle de la phrase, et créent ensuite des effets d'écho sur le reste du texte. Les passages liés au syntagme-seuil, concept de Patricia García développé en deuxième partie de notre travail, ne sont pas pertinents : l'effet fantastique est dans ces textes beaucoup plus diffus.

Passages thématiques

La plage constitue la frontière entre l'espace imaginaire maritime et la création littéraire : si la contemplation de l'océan renvoie au rêve, la plage ou le rivage sont les lieux où se déroule l'action de nos nouvelles. Le lieu est parfois décrit dans son aspect concret et matériel, comme c'est le cas dans « Playa Revés » : « Me gustaba ir a sentarme donde termina la arena seca y comienza la húmeda⁵⁴⁶ [...] ». La phrase mêle statique (« sentarme », « termina ») et dynamique (« ir a », « comienza »), et c'est le passage de l'un à l'autre qui fascine le narrateur. L'adjectif « inquieto » employé à propos des mouettes concentre bien à la

⁵⁴⁴ JOURDE, Pierre. *Géographies imaginaires*. Paris : José Corti, 1991, p. 26.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁴⁶ « J'aimais aller m'asseoir là où finit le sable sec et où commence le sable humide [...] ».

fois l'idée d'hésitation et, étymologiquement, celle de mouvement, car est inquiet ce qui ne trouve pas le repos, qui est turbulent ou agité.

D'autres fois, c'est l'imaginaire du monde maritime qui est convoqué, faisant surgir les personnages qui l'habitent. Quand on pense à la mer séductrice décrite par le narrateur de « El hombre que mira el mar », ce n'est pas tant Méduse, la gorgone maléfique aux cheveux de serpents qui détruit, que l'espèce animale ancestrale portant ce nom diabolique à cause de ses tentacules, qui nous vient à l'esprit. Si l'on s'intéresse à la description de ce personnage dans la nouvelle, la dynamique du passage est créée par l'emploi de « como » : la méduse n'est pas perçue comme dangereuse, le texte contribue à en modifier peu à peu l'apparence, et la multiplication des comparaisons jusqu'à « como un ave sumergida de excepcional tamaño⁵⁴⁷ » en fait un personnage homogène, un *tout* qui englobe le narrateur lui-même.

Passages structurels

Le titre même de la nouvelle « Playa Revés » suppose déjà un renversement qui représente le monde à l'envers. De plus, ce sont des Italiens, soit un peuple proche des antipodes, qui étaient propriétaires de la maison achetée par le protagoniste⁵⁴⁸. Tout au long de la nouvelle, nous trouvons ainsi des éléments qui ponctuent le récit et mènent le lecteur sur une piste ambiguë (« Se me ocurría que venía a llevarme por haberme ahogado aquel día ») nous conduisant à croire que le narrateur est un fantôme. Il n'est en effet pas inadmissible, une fois reconnu l'aspect d'écriture fantastique d'un texte, que son narrateur ne soit plus un être vivant. D'ailleurs, Carlos Calderón nous en donne un indice dès le début du texte par la mention « por todas partes muere la gente⁵⁴⁹ ». Ainsi, la construction même de la nouvelle, ce jeu de miroirs et de reflets, contribue à la création de l'effet fantastique.

Un autre exemple de passage structurel consiste, par le jeu des temps verbaux tout au long du texte, à brouiller les frontières entre le réel et l'impossible, faisant passer le lecteur de l'un à l'autre des univers. Observons « El hombre que mira el mar » : le texte commence par un présent d'habitude ou d'énonciation : le premier paragraphe alterne entre l'une et l'autre des valeurs. Puis s'opère une collision entre deux plans temporels, entre « [e]s una tarde

⁵⁴⁷ « [C]omme un oiseau submergé, de taille exceptionnelle ».

⁵⁴⁸ Il y a une communauté italienne à Lima, comme en témoigne, dans les quartiers de Pueblo Libre et Santa Beatriz, la présence de l'Institut italien de la Culture, ou du musée d'Art Italien, dans les environs de l'embassade. Le collègue italien Antonio Raimondi, qui rend hommage au naturaliste qui a découvert la plante que l'on appelle aujourd'hui *Puya raimondii*, se trouve actuellement dans le quartier de La Molina, et était jusqu'en 1997 situé dans l'Institut italien de la Culture.

⁵⁴⁹ « Je pensais qu'elle venait m'emporter parce que je m'étais noyé ce jour-là. », « partout, les gens meurent [...] ». »

cualquiera » et « [e]se día [...] bajé a la playa⁵⁵⁰ », opposant un présent de narration à un passé simple. Ensuite, une fois le climax de la rencontre passé, nous retrouvons des verbes conjugués au présent. Quelle conclusion tirer de ces remarques ? Le croisement des plans induit par les changements de temps, et qui a justement lieu au moment où le personnage entre dans la mer, contribue à confondre les repères, à flouter la trame narrative pour faire ressortir les impressions décrites par le personnage. Dans « Montaigne y los bosques », même si la mer est reléguée au second plan, le même procédé est perceptible, et dans le cas de cette nouvelle, le mélange des temps concourt à entretenir une confusion entre Montaigne-auteur, Montaigne-personnage historique et Montaigne-spectre, fruit de l'imagination de Ricardo.

d) La place du rêve : un fantastique « eau-nirique »

Nous avons déjà à plusieurs reprises évoqué l'atmosphère de rêverie qui entoure les trois nouvelles ; or Gaston Bachelard déjà, dans ses essais philosophiques consacrés aux quatre éléments, associait l'eau au rêve et à la poésie. La multiplication, l'accumulation des images crée une association des éléments naturels dans « El hombre que mira el mar ». Ainsi, l'expression « el reflejo del sol en el hongo cristalino que es su cabeza⁵⁵¹ », illustre le végétal qui s'associe au minéral et à l'animal, dans un jeu de correspondances baudelairiennes. À cet aspect poétique se joint la dimension métaphysique déjà contenue dans une autre nouvelle, « Punta negra », qui montre en quoi l'écriture fantastique peut être conçue comme une *voie d'accès* vers d'autres lectures : « Así que me quedo ahí la noche entera contemplando *el mar bajo las aguas*⁵⁵² [...] ». »

Le passant : fantastique et poème en prose, entre éveil et rêverie

Dans nos références européennes, que connaît Carlos Calderón Fajardo quand il écrit « El hombre que mira el mar », nous pensons, en lisant les récits de promenade, au passant baudelairien, et plus généralement, à l'attitude du poète : « bajé a la playa como siempre lo hacía y me senté en la arena. Miré hacia el agua, con paciencia. Media hora después, alcancé a ver una silueta : un perfil apenas delineado⁵⁵³ [...] ». Mais ce qui nous fait penser plus précisément à Baudelaire, c'est l'allure de petit poème en prose de ce texte de Calderón

⁵⁵⁰ « C'est une après-midi comme une autre » / « Ce jour-là [...] je descendis sur la plage [...] ». »

⁵⁵¹ « [L]e reflet du soleil sur le champignon cristallin de sa tête [...] ». »

⁵⁵² « Si bien que je reste là, toute la nuit, à contempler *la mer sous les eaux* [...] ». » « Punta negra » in CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Playas*. Lima : Borradores editores, 2010, p. 23.

⁵⁵³ « [J]e descendis sur la plage comme je le faisais toujours et je m'assis sur le sable. Je regardai tranquillement en direction de l'eau. Une demi-heure plus tard, je distinguai une silhouette : un profil à peine dessiné [...] ». »

Fajardo, qui emploie les recours poétiques, que ce soit dans le jeu des sonorités, dans les synesthésies, à travers les comparaisons et métaphores qui créent ce mouvement poétique.

La plage y est présentée au lecteur comme un *locus amoenus*, un lieu paisible de recueillement mais aussi d'interrogations, qui rappelle la première phrase du petit poème en prose « Le port » de Charles Baudelaire : « Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie⁵⁵⁴. » Mais il est d'autres échos à ce poète que l'on retrouve, à travers les descriptions synesthésiques de « Playa Revés » ou de « El hombre que mira el mar », qui nous rappellent aussi les « Correspondances » de l'auteur français, et son texte « Déjà ! », dans lequel le « je » poétique fuit le retour sur terre après un voyage en mer. S'y crée un écho, par le paradoxe que cette attitude suscite, à la nouvelle « Playa Revés » et à ses renversements :

Moi seul j'étais triste, inconcevablement triste. Semblable à un prêtre à qui on arracherait sa divinité, je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effroyable simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront!

En disant adieu à cette incomparable beauté, je me sentais abattu jusqu'à la mort ; et c'est pourquoi, quand chacun de mes compagnons dit : « Enfin ! » je ne pus crier que : « Déjà⁵⁵⁵ ! »

Par ailleurs, dans nos textes, des lieux identifiables sont élevés au rang de lieu symbolique. En lisant « desciendo por el acantilado », dans « El hombre que mira el mar », nous pensons au parcours le long de la côte entre Barranco et Chorillos à Lima : plus encore, le fait d'apprendre à jouer aux échecs dans « Playa Revés » nous rappelle les plateaux de jeu en pierre installés sur le front de mer et les joueurs qui attendent, en lisant le journal, qu'on leur propose une partie pour quelques *soles*. Ainsi, aux références employées avec des articles définis, qui les élèvent au rang de motifs littéraires, correspond une réalité dont s'inspire l'auteur pour créer son texte.

Enfin, le choix de Montaigne associé à la plage, et donc aux rêveries que suscite la mer comme le flux de la pensée, n'est pas innocent de la part de Carlos Calderón Fajardo. En effet, Montaigne procède de la même manière pour écrire ses textes, et il en parle à propos de sa bibliothèque : « Là, je feuillette à cette heure un livre, à cette heure un autre, sans ordre et

⁵⁵⁴ « Le port » in BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes Vol. 1*. Paris : Gallimard, 1975, p. 344.

⁵⁵⁵ « Déjà ! » in BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes Vol. 1*. Paris : Gallimard, 1975, p. 338.

sans dessein, à pièces descousues ; tantost je resve, tantost j'enregistre et dicte, en me promenant, mes songes que voicy⁵⁵⁶ [...]. »

Montaigne, lui-même inspiré par les poètes de l'Antiquité, évoque lui aussi le motif de la mer, dans son mouvement perpétuel à travers des vers de Virgile :

*Qualis ubi alterno procurrens gurgite pontus
Nunx ruit ad terras, scopulisque superacit undam,
Spumeus, extremamque sinu perfundit arenam ;
Nunc rapidus retro atque oes tu revoluta resorbens
Saxa fugit, littúsque vado labente relinquit*⁵⁵⁷

Un réseau de sens se découvre ainsi entre nos trois textes, qui révèlent toute l'importance que recouvre la mer pour Carlos Calderón Fajardo, poète qui trouve dans la solitude l'expression poétique qu'il transcrit dans le rythme même de ses phrases dans « El hombre que mira el mar » : « Soy parte de la corriente que me jala. No me resisto. Floto a la deriva⁵⁵⁸. »

Métaphore et voyage

Recours traditionnel de l'expression poétique, la métaphore signifie étymologiquement *transport*. Et la plage connote justement le lieu du voyage, de l'évasion ou du retour aux origines, la fuite d'un corps, mais aussi les divagations de l'imagination. Il n'est sans doute pas anodin qu'un auteur tel que Carlos Calderón Fajardo, qui a voyagé et vécu entre son Pérou natal, Paris, Vienne et l'Inde soit fasciné par cet espace, qui symbolise le départ, le retour, en tout cas le mouvement, et lui confère une charge poétique par la création et l'élaboration littéraire. Et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles nos trois textes regorgent de métaphores.

La comparaison, autre recours proche de la métaphore, est un autre vecteur de création poétique. Ainsi, l'emploi répété de *como* tout au long de la nouvelle « El hombre que mira el mar » constitue un élément poétique de l'analogie évocatrice :

⁵⁵⁶ MONTAIGNE, Michel de. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1962, p. 806.

⁵⁵⁷ C'est ainsi que la mer alternant sa marée

Sur la terre tantôt écume dans les rocs

Et se répand au loin sur la rive sableuse,

Tantôt dans son reflux remporte ses galets

Et d'un flot décroissant laisse la plage nue

Virgile, cité par MONTAIGNE, *ibidem*, p. 552.

⁵⁵⁸ « Je fais partie du courant qui m'entraîne. Je ne résiste pas. Je flotte à la dérive. »

*Yo diría que es como un gelatinoso cristal que despide tenues destellos. Está allí, como contenida, como agolpada, como un ave sumergida de excepcional tamaño, como un banco de arena*⁵⁵⁹

Ainsi, l'insolite rencontre entre le narrateur et la méduse perd son étrangeté tout en gardant son caractère fantastique : c'est la poésie de cette *co-naissance* qui est mise en avant, au-delà de toute progression narrative, tel un moment hors du temps.

Fantastique, poésie et érotisme

Nous savons quel rapport étroit peut être mis en lumière entre l'érotisme et la littérature d'expression fantastique, tant dans les romans gothiques que dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée ou plus récemment dans *L'araignée d'eau* du Belge Marcel Béalu. L'association de la mer et de la femme, bien perceptible dans « El hombre que mira el mar » à travers la personnification de la méduse (« como si en sus labios quedase una sonrisa de satisfacción⁵⁶⁰ ») en est une autre illustration, mais selon une modalité métaphorique. À nouveau, et comme le souligne Gaston Bachelard, c'est l'imaginaire et les associations d'idées qui sont sollicités : « Les légendes poétiques aiment à redire qu'Aphrodite est née de l'écume des vagues : de la blancheur et des dentelles suffisent au poète pour faire une femme⁵⁶¹ [...] »

Cette présence érotique, sous l'égide d'une Vénus sortie d'un coquillage à la manière d'un tableau de Boticelli, est ici liée à l'idée de noyade, ce qui rappelle la traditionnelle interaction entre Eros et Thanatos, entre force de désir et force de destruction, deux pulsions qui animent l'être humain et, ici, le poète. Dans « Playa Revés », l'évocation est encore plus explicite à l'heure d'expliquer l'impuissance du narrateur : « Mucho de mí se había quedado al interior del mar, en los minutos en que perdí el control balanceado por la fiereza del océano en Playa Revés⁵⁶². » Mais, au-delà, cette vague, qui partage le quotidien du narrateur, représente non seulement une compagnie féminine, mais également une muse, celle qui inspire, celle que l'on tente illusoirement d'empêcher de partir de chez soi, de cette cabane, symbole du retranchement et de la solitude, celle qui assure le passage du sentiment esthétique à sa transcription littéraire.

⁵⁵⁹ « Je dirais qu'elle est comme un cristal gélatineux qui émet de faibles reflets. Elle est là, contenue, dirait-on, comme ramassée, comme un oiseau submergé de taille exceptionnelle, comme un banc de sable. »

⁵⁶⁰ « [C]omme s'il restait sur ses lèvres un sourire de satisfaction [...] »

⁵⁶¹ BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942, p. 78.

⁵⁶² « Beaucoup de moi était resté dans la mer, au cours des minutes où j'avais perdu le contrôle, balançai par la fureur de l'océan, à Plage Envers. »

Ainsi, ce parcours à travers les trois micro-récits nous montre trois facettes de l'acte de création, acte dans lequel l'écriture fantastique semble jouer un rôle moteur dans les divers passages qu'elle permet. C'est en tout cas une lecture que nous proposons. Ce sont des textes que Carlos Calderón Fajardo considère comme fantastiques, même s'il prétend qu'il n'a pas l'intention d'écrire des textes de cette nature et que ses œuvres prennent forme au fur et à mesure de la création, et s'orientent sur la voie du fantastique. Dans la préface à son anthologie de nouvelles *Antología íntima*, Carlos Calderón Fajardo caractérise ainsi ses nouvelles : « Algunos de mis cuentos son fantásticos, otros realistas y los hay realistas-fantásticos (un oxímoron que me agrada⁵⁶³) [...]. » Nous pensons ressentir en tout cas une homogénéité entre ces trois nouvelles, une ligne commune au fil de l'eau, une ligne qui est à la fois témoignage et invitation au rêve pour le lecteur. Peut-être une invitation à l'interprétation ? Montaigne lui-même, dans « Divers evenemens de mesme conseil », évoquait déjà le principe de l'œuvre ouverte que développera plus tard Umberto Eco : « Un suffisant lecteur descouvre souvent ès escrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et apperceües, et y preste des sens et des visages plus riches⁵⁶⁴ [...]. » C'est peut-être à cela qu'aspire toute création littéraire, et c'est en tout cas ce que nous suggèrent les textes de Carlos Calderón Fajardo.



Ainsi, l'arrière-texte auctorial, l'expression poétique et le recours au rêve sont autant de matériaux qui donnent à l'auteur la possibilité de créer l'effet fantastique. Néanmoins, ces démarches d'expression subjective ne peuvent être comprises si elles ne sont pas partagées avec un ou des lecteurs. À ce propos, il convient de distinguer l'arrière-texte lectoral individuel et collectif. « L'étude de l'arrière-texte requiert un dédoublement textuel. Elle implique entre auteur et lecteur, sous le signe de l'esthétique, un certain partage de la créativité dont il convient de préciser les conditions d'émergence et la nature⁵⁶⁵ » : qu'en est-il pour l'écriture fantastique ?

⁵⁶³ « Certaines de mes nouvelles sont fantastiques, d'autres réalistes, et il y en a qui sont réalistes-fantastiques (un oxymore qui me plaît) [...]. » CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Antología íntima. 40 años de historias*. Lima : Casatomada, 2009. Serie Clásicos Peruanos Contemporáneos, 2, p. 12.

⁵⁶⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Op. cit.*, p. 126.

⁵⁶⁵ GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVÉ, Alain. *L'arrière-texte, pour repenser le littéraire*. Bruxelles : Peter Lang, 2013, p. 113.

Quoi qu'il en soit, il faut que quelque chose, en l'occurrence l'effet fantastique, « passe », comme le précise Cortázar :

*Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizá dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, el rechazo catártico, el resultado literario será precisamente eso, literario ; al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor*⁵⁶⁶.

Comment ce passage de l'auteur au lecteur est-il rendu possible ?



⁵⁶⁶ « Prétendre se libérer de créatures obsédantes par de pures techniques narratives peut peut-être donner une nouvelle, mais, s'il manque la polarisation essentielle, le rejet cathartique, le résultat littéraire sera précisément cela, littéraire ; il manquera à la nouvelle l'atmosphère qu'aucune analyse stylistique ne pourrait expliquer, l'aura qui survit dans le récit et possèdera le lecteur comme il avait possédé, à l'autre bout du pont, l'auteur. » CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores. Último round*, México : Siglo XXI, 1969, p. 66-67.

Chapitre 9 : Le rôle du fantastique dans la réception

Puisque nous avons pu explorer les modalités d'emploi du fantastique dans la démarche de création des auteurs, c'est à cette étape de notre travail qu'il convient de tenir compte de la réception de l'œuvre et de l'impact que peut avoir l'expression fantastique sur le lecteur. Une telle ambition est trompeuse : si le texte publié est unique – on entend par là qu'un texte édité et publié donne une apparence de forme figée – les chemins de lecture et d'interprétation dépendent de paramètres nombreux, que l'on peut rassembler sous le nom d'« arrière-texte lectoral » : « Il désigne [...], dans la production du texte interprétatif, le rôle du répertoire culturel accessible au lecteur, de sa sensibilité personnelle, avec leur part inévitable de méconnaissance⁵⁶⁷. »

Isoler un texte de son contexte de création pour l'intégrer à une anthologie est un acte qui modifie la portée et la réception du texte. C'est pourquoi la lecture d'une nouvelle dans un recueil intitulé *Cuentos fantásticos* ou dans le recueil d'un auteur hors contexte « fantastique » n'aura pas le même effet sur le lecteur. En effet, la mention de « fantastique » présente dans le titre crée un horizon d'attente face au contenu des textes donnés à lire⁵⁶⁸. Il en va d'ailleurs ainsi au cinéma, comme en témoigne l'effet Koulechov qui montre que deux plans qui se succèdent créent un réseau de sens, et que la modification de l'une des images aura une incidence sur l'interprétation de l'autre. C'est pourquoi l'arbre que nous avons proposé, puis l'élaboration des types de passages, constituent un point de repère propre au texte. Mais que dire ensuite de la réception de ces œuvres ?

Si nous revenons maintenant à une analyse plus concentrée sur le fantastique, nous rappellerons avec Todorov⁵⁶⁹ que le fantastique a trois fonctions, qui correspondent à la théorie générale des signes (pragmatique, syntaxique, sémantique) : 1. un effet particulier sur le lecteur (peur, horreur, curiosité) 2. l'entretien du suspense et 3. la description d'un univers fantastique qui n'a pas de réalité hors langage. Todorov laisse volontairement de côté la première fonction, considérant qu'elle est éloignée de son analyse littéraire. Or, c'est justement sur cette fonction que nous avons choisi de mettre l'accent dans ce chapitre. La

⁵⁶⁷ GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVÉ, Alain. *L'arrière-texte, pour repenser le littéraire*. Bruxelles : Peter Lang, 2013, p. 117.

⁵⁶⁸ Ceci nous rappelle l'idée d'hypocrite lecteur baudelairien développée dans BROOKE-ROSE, Christine. *A rhetoric of the unreal. Studies in narrative & structure, especially of the fantastic*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981, p. 105-125. L'auteur distingue trois catégories de lecteurs : hypocrite, hypercrite et hypnocrite, jouant sur une décomposition du mot et la proximité avec l'idée de critique.

⁵⁶⁹ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 98.

peur, l'horreur et, dans une moindre mesure, la curiosité, sont sans doute des impressions plus difficiles à créer que l'empathie, l'attendrissement ou l'indignation. Au-delà d'un soin tout particulier accordé à la construction du texte, quelles sont les conditions qui favorisent l'effet fantastique ?

A. La brèche d'une perception illusoire

C'est Ignacio, l'un des protagonistes de la nouvelle « Intersecciones » de José Güich, qui attire notre attention sur la question de notre perception :

*Recortó minuciosamente cada una de las imágenes, luchando contra la domesticación de sus percepciones. Ansioso, anhelaba encontrar objetos inusuales ; al llegar a la octava, ya se sentía decepcionado [...]. A un paso de abandonar la búsqueda, ya con los ojos extremadamente fatigados, un contorno lo sobresaltó*⁵⁷⁰.

Il s'agit là du moment de passage qui correspond à l'observation de photos : celles-ci rendent compte de l'existence d'un autre univers, et nous souhaitons mettre maintenant l'accent sur le *contexte* de ce passage, centré sur la perception. L'idée de domestiquer suppose d'appriivoiser, de s'habituer, de créer une reconnaissance qui ne fait pas peur, par opposition à une relation sauvage avec l'altérité. Cette idée de domestication est déjà présente chez Sartre, à propos de la tendance du fantastique de l'après Kafka : « pour trouver place dans l'humanisme contemporain, le fantastique va se domestiquer comme les autres, renoncer à l'exploration des réalités transcendantes, se résigner à transcrire la condition humaine⁵⁷¹ [...] ». Cette condition humaine est, entre autres contraintes plus ou moins conscientes, soumise aux perceptions.

D'après Güich, nos sens nous domestiquent, quand à l'inverse nous devrions les employer pour domestiquer le monde qui nous entoure. Ceci n'est finalement pas si étonnant quand nous pensons au principe du monde à l'envers opéré par l'écriture fantastique. Néanmoins, ce qui nous interpelle, c'est la remise en cause, dans un texte fantastique, des diverses illusions créées par nos perceptions. Et c'est ce que nous allons maintenant parcourir.

1. Quelle perception ?

Le verbe « percevoir » implique de « [s]aisir, prendre connaissance par les sens », et

⁵⁷⁰ « Il découpait minutieusement chacune des images, luttant contre la domestication de ses perceptions. Anxieux, il désirait trouver des objets peu courants ; en arrivant à la huitième, il était déçu [...]. À deux doigts d'abandonner la recherche, les yeux extrêmement fatigués, une forme le fit sursauter. » (C'est nous qui soulignons.) José Güich, « Intersecciones » in *La estirpe...*, p. 766.

⁵⁷¹ SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1992 [1947], p. 117.

plus précisément dans notre réflexion : « Prendre connaissance de la présence et des caractéristiques des objets extérieurs par l'organisation des données sensorielles. » Cette organisation est subjective : comment l'expression fantastique permet-elle de rendre compte de cette subjectivité ?

a) L'exemple du point de vue de l'enfant, un prisme consensuel

L'enfant est un personnage central des romans d'horreur, comme *El juego de los niños* de Juan José Plans, qui a inspiré Narciso Ibáñez Serrador pour son film *¿Quién puede matar a un niño?*, sorti en 1976, ou au contraire l'enjeu de la survie de l'être humain dans des œuvres apocalyptiques telles que *Children of men* du Mexicain Alfonso Cuarón en 2006. Les textes fantastiques lui réservent la part belle, avec cette particularité, de plus, que le point de vue adopté est celui de l'enfant.

Nous ne reviendrons pas sur « El juego de equivalencias » de Sandro Bossio dont nous avons déjà déterminé les ressorts. Le recours à la vision de l'enfant comme protagoniste n'est pas un cas isolé dans les arts, et n'est pas spécifique au fantastique. Néanmoins, le regard de l'enfant, sa perception, se prête bien au développement de l'effet fantastique. Le lecteur, qui a été enfant, s'identifie. Si un lecteur, qui est devenu adulte dans un environnement déterminé, a plus de difficulté à s'adapter à la description d'un univers qui lui est complètement étranger, cet univers, quand il est perçu par les yeux d'un enfant, est curieusement plus familier, comme une incarnation de l'inquiétante étrangeté.

Il est intéressant de remarquer que cette tendance est aussi présente chez un auteur comme Alberto Chimal. Le Mexicain, connu pour ses récits fantastiques, a vu son recueil *La ciudad imaginada* publié en 2013 aux éditions Casatomada ; ses nouvelles sont recensées dans les anthologies comme *Tierras insólitas* de Jorge Boone. Un de ses textes a particulièrement attiré notre attention, « Mogo », qui selon nous, peut être croisé avec « Voces », de notre recueil dans la question de la vision de l'enfance. Dans les deux cas, il s'agit de la perception de voix et de rencontre avec un médecin, archétype du savoir objectif ; chez Chimal, c'est l'enfant qui les entend, tandis que chez Ampuero, sa mère lui reproche de ne pas les entendre. Toujours est-il que c'est la relation avec le monde des adultes qui est interrogée dans les deux nouvelles, par la modalité d'écriture fantastique. Ceci confirme l'approche d'Ángel Rama : « [U]no de los rasgos más específicos de lo fantástico es la recurrencia infantil, es el levantar la tapa del mundo infantil que el proceso educativo tiende a

cerrar, a matar y a impedir que siga fluyendo en la vida adulta, e incluso, en algunas de las grandes corrientes literarias⁵⁷² [...]. »

Lydie Malizia, pour filer la métaphore des enfants et de la descendance, élabore un arbre généalogique des enfants du fantastique. Elle ne propose pas d'autres taxons que « poésie », « possession » et « pouvoir », et place à la racine de l'arbre Hoffmann, Poe et James sans développer des ramifications littéraires, avant de construire les branches relatives au fantastique cinématographique, où l'on retrouvera à la fois *Beetlejuice*, *Shining*, *Les autres*, *Poltergeist* ou *L'exorciste*. Pourtant, nous sommes heureux de constater que nos pratiques convergent : à défaut d'enfermer l'écriture dans une définition, il est possible de chercher des points de contact entre les différentes productions artistiques qui ont plus ou moins de points communs. Le choix de Lydie Malizia était de se concentrer sur le motif des enfants. Cela sert son analyse, mais nous ne sommes pas certain de la validité de ce critère unique pour une analyse d'un corpus aussi vaste que le nôtre. Cette approche a le mérite d'insister sur le rôle des enfants dans l'expression fantastique :

*Analyser l'enfant dans un récit fantastique, c'est se confronter à une équation à deux inconnues : l'enfance et le surnaturel. Même si les avancées en pédiatrie et en psychanalyse ont permis de mieux cerner ce stade spécifique, il n'en reste pas moins mystérieux. En effet, cette partie de l'être humain, cachée par l'amnésie infantile, est propre à créer deux attitudes : la projection de l'innocence, du paradis perdu, soit une idéalisation, et à l'opposé, la peur, celle de quelque chose de soi qui reste dans l'ombre, celle d'un fantôme de soi*⁵⁷³.

Elle interprète cette présence de la manière suivante :

*Ce fantasme transforme l'enfant, non pas en personnage métaphorique des forces pulsionnelles à l'œuvre pour corrompre l'innocence mais en un personnage allégorique détenteur d'un sixième sens perdu par les adultes et cependant convoité*⁵⁷⁴.

Le monde de l'enfance est également exploré dans les micro-récits, ceux de Fernando Iwasaki notamment : nous y reviendrons. Un autre auteur, précurseur, et qui a sans aucun doute inspiré Iwasaki pour « La ouija », propose une vision originale : nous pensons à Luis Loayza et à son micro-récit « Fantasma ». Cette fois, le point de vue n'est pas celui de l'enfant, mais celui d'un personnage, un peu particulier, qui ne peut exister sans celui-ci. Il s'agit d'un texte qui donne sa voix au fantôme : « Ahora estoy en esta casa y mi oficio es

⁵⁷² « [U]n des traits les plus spécifiques du fantastique est la le recours à l'enfance, soulever le couvercle du monde infantile, que le processus éducatif tend à fermer, à tuer, pour l'empêcher de continuer à couler dans la vie adulte, et même dans quelques-uns des grands courants littéraires [...]. » RAMA, Ángel. *Fantasmas, delirios y alucinaciones*. In : *Actual narrativa latinoamericana*. La Habana : Casa de las Américas, 1970, p. 65.

⁵⁷³ MALIZIA, Lydie. *Les métamorphoses de l'enfant du fantastique*. In RICHET, Xavier (Ed.). *Poétique du fantastique*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 54-55.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 65.

asustar a los niños. [...] Espero que dure mucho tiempo ; pero, por supuesto, los niños crecerán y – esto es lo único que me preocupa – ¿qué será de mí después⁵⁷⁵ ? » Le texte nous rappelle ainsi que les fantômes existent pour ceux qui les font vivre par leurs croyances. Gilbert Durand porte encore un peu plus loin l'analyse dans la dimension réceptive :

*Alors que l'enfance est objectivement anesthésique, puisqu'elle n'a pas besoin du recours à l'art pour contrer un destin mortel dont elle n'a pas conscience, tout souvenir d'enfance, de par le double pouvoir du prestige de l'insouciance primordiale d'une part et de l'autre de la mémoire, est d'emblée une œuvre d'art*⁵⁷⁶.

C'est pourquoi le recours à l'univers de l'enfance propose une perception biaisée, mais dans laquelle se retrouvent les lecteurs par ce retour à l'insouciance primordiale. Néanmoins, dans le cas de l'expression fantastique, l'insouciance en question est parfois de courte durée, et ne fait que mettre en avant, par contraste, des inquiétudes beaucoup plus profondes. Les adultes ressentent rarement le besoin de vérifier le contenu de leurs placards ou sous leur lit avant de s'endormir.

b) Les illusions des sens

Plus généralement, comment les textes rendent-ils compte d'une illusion de nos sens ? Reprenons la nouvelle de José Güich :

*Urteaga reinició su exploración. Le costaba adaptar sus parámetros a algo tan insólito. [...] – Al principio, me quedé sentado una hora, mirando [la imagen] como un tonto, hasta que Martha fue a buscarme para la cena. Estaba paralizado por la sorpresa*⁵⁷⁷.

L'extrait rend compte de la surprise qui saisit le personnage, à travers un vocabulaire pour le moins curieux, mais qui explicite la mécanique qui régit notre perception. Face à la nécessité d'admettre l'impossible, le personnage n'a d'autre choix que de s'adapter. D'autres auteurs, eux, mettent l'accent sur la perception des personnages au moment où s'opère le glissement vers le fantastique. C'est le cas de Carlos Rengifo dans « Criaturas de la sombra ». La description menée par le narrateur souligne les impressions typiques du cauchemar, dans lequel les perceptions sont altérées :

- No los veía muy bien en la confusión

⁵⁷⁵ « Maintenant, je suis dans cette maison, et mon métier est de faire peur aux enfants. [...] J'espère que cela durera longtemps ; mais, évidemment, les enfants gâcheront et – c'est la seule chose qui l'inquiète – que deviendrai-je ensuite ? » « Fantasma » in LOAYZA, Luis. *Relatos*. Lima : Editorial Universitaria, 2010, p. 101.

⁵⁷⁶ DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 [1969], p. 467.

⁵⁷⁷ « Urteaga reprit son exploration. Il avait du mal à adapter ses paramètres à quelque chose d'aussi insolite. [...] – Au début, je suis resté assis une heure, à regarder [l'image] comme un idiot, jusqu'à ce que Martha vienne me chercher pour le dîner. J'étais paralysé par la surprise. » (C'est nous qui soulignons.) José Güich, « Intersecciones » in *La estirpe...*, p. 762.

- *imprecisos ruidos que percibía alrededor*
- *algo punzante le rozó la espalda*

À ces impressions relatives aux trois sens principaux que sont la vue, l'ouïe et le toucher, s'ajoute une perception intérieure (« sintió el palpito de su corazón⁵⁷⁸ »). Cet appel aux impressions des sens véhicule la transmission de peur qui saisit le personnage et l'atmosphère angoissante créée dans le texte. C'est là une technique d'écriture traditionnelle du fantastique.

Néanmoins, les auteurs de notre corpus cultivent aussi ce domaine, le rénovent, et mettent en avant les ruses de nos perceptions. Nous pensons notamment à l'emploi qui est fait de la vue, par José Donayre, dans « La enramada de Léona » : la photographie et le miroir sont les deux objets vecteurs de l'effet fantastique qui affectent le quotidien du personnage et conduisent à une relecture du texte. Lorsque le narrateur cherche une possible ressemblance de son physique avec celui d'un autre personnage, il a recours au miroir : « busqué la proyección de mi imagen en el espejo del baño. Si tenía que hallar, entonces, una revelación, estaba seguro de que no iba a ser en más lecturas o en objetos externos a mí⁵⁷⁹ [...] ». Pour prolonger notre réflexion déjà amorcée en deuxième partie, rappelons avec Todorov que le miroir a la même origine que le verbe « se mirer » (et le verbe *mirar* en espagnol) et que « La "raison" se déclare contre le miroir qui n'offre pas le monde mais une image du monde, une matière dématérialisée, bref une contradiction au regard de la loi de non-contradiction⁵⁸⁰ ». Le miroir est donc l'illusion du renvoi de l'image, un reflet d'une matière absente, que notre œil croit percevoir. Et qu'est-ce qu'un mirage, sinon une image que l'on croit percevoir ? Le miroir, comme la photographie, sont des objets, des surfaces, qui ne reflètent ni le relief, ni l'intériorité d'un être, ni son regard, à ces exceptions près qui font passer la photographie de la simple capture à la dimension d'œuvre d'art.

Le mot « objectif », cet objet qui permet la prise de vue, nous interpelle d'ailleurs dans cette réflexion : toute « objectivité » n'est-elle pas finalement une illusion d'objectivité ? Une construction qui suppose donc un sujet, et une subjectivité ? L'appareil photo permet d'enfermer une image dans un cadre jamais exactement semblable à ce que le sujet a vu, sauf s'il est photographe et qu'il connaît les techniques et les limites de l'appareil. La photographie

⁵⁷⁸ « Il ne les voyait pas très bien dans la confusion », « bruits imprécis qu'il percevait alentour », « quelque chose contondant lui frôla le dos », « il sentit son cœur palpiter ». Carlos Rengifo « Criaturas de la sombra » in *17 fantásticos... I*, p. 73.

⁵⁷⁹ « [J]e cherchais la projection de mon image dans le miroir des toilettes. Si je devais, alors, trouver une révélation, j'étais certain que ce ne serait ni dans d'autres lectures, ni dans des objets qui me seraient extérieurs [...] ». José Donayre, « La enramada de Léona » in *La estirpe...*, p. 742.

⁵⁸⁰ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 128.

fige, transforme en objet une lumière perçue par l'œil et fixée sur la rétine. Nous y reviendrons.

Le fantastique repose en outre sur le principe de donner à voir ce qui n'est pas, et que l'on perçoit pourtant. D'où la conclusion de Jean Bessière :

*Cette implication et cet exposé d'une pensée de la perception ont pour condition que la littérature fantastique ne soit pas la seule présentation de ce jeu de perception, mais le passage à la réflexivité de ce jeu, impliquée par l'ambivalence de l'objet perçu – objet de la perception, objet qui détermine la perception –, et par son exposition selon l'impossibilité, hors de cette pensée, de s'assurer certainement de l'objet*⁵⁸¹.

Du côté de l'ouïe, les illusions de la perception sont aussi présentes et détaillées dans notre corpus. Reprenons par exemple « La cantante de boleros » de Carlos Enrique Freyre. L'atmosphère de la nouvelle présente des échos intertextuels avec le film *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock, mais sa particularité est l'invasion sonore de la tranquillité du narrateur :

La voz se colaba por los vidrios impermeables de mi casa, invadía la sala, penetraba el comedor, alcanzaba las macetas, se cogía de las flores, se deslizaba por las paredes, por las baldosas lustrosas y enceradas, entraba a mi cuarto, se trepaba del oído y me cortaba la ilación de los titulares del noticiario nocturno.

Le chemin du bruit est transcrit de manière visuelle, et il emplit l'espace sonore, tout comme l'espace narratif : « la última guerra petrolera de los gringos en medio oriente me sonaba como "amanecí otra vez, entre tus brazos", y los resultados del fútbol local eran como "tanto tiempo disfrutamos de este amor"⁵⁸². » L'obsession pour cette voix n'a d'égale que celle de la chanteuse elle-même, exaspérée par les ronflements du narrateur.

La nouvelle « Voces » nous rappelle que si l'œil entraîné peut percevoir le fantastique, d'autres préfèrent boucher leur oreilles : « Gente que está expuesta a que le penetre agua por el oído, lo cual motiva que el cartílago crezca en tamaño y se desempeñe como una suerte de muro de defensa, impidiendo el paso del agua al conducto auditivo⁵⁸³ [...]. » Nous lisons dans cette mention, qui n'a rien d'innocent dans la trame narrative, une manière métaphorique d'évoquer un moyen de défense. D'où la réponse de Maurice Merleau-Ponty : « Quand

⁵⁸¹ BESSIÈRE, Jean. De l'utilité de la littérature fantastique. In RICHET, Xavier (Ed.). *Poétique du fantastique*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 14.

⁵⁸² « La voix filtrait à travers les vitres imperméables de chez moi, envahissait le salon, pénétrait dans la salle à manger, atteignait les jardinières, s'accrochait aux fleurs, glissait le long des murs, sur le carrelage brillant et ciré, entraînait dans ma chambre, grimpait à mon oreille et rompait le fil des grands titres du journal du soir. » (p. 139), « la dernière guerre du pétrole des yankees au Moyen-Orient résonnaient sur l'air de "je me suis réveillé/ée à nouveau, entre tes bras", et les résultats du football local sur "nous avons si longtemps joui de cet amour". » (p. 141) Carlos Enrique Freyre, « La cantante de boleros » in *17 fantásticos...* 2.

⁵⁸³ « Certaines personnes, exposées à ce que de l'eau leur entre dans l'oreille, ce qui entraîne une augmentation de la taille du cartilage, qui fonctionne alors comme une sorte de mur de défense, empêchant le passage de l'eau dans le conduit auditif. » Fernando Ampuero, « Voces » in *17 fantásticos...* 2, p. 31.

l'halluciné dit qu'il voit et qu'il entend, il ne faut pas le croire, puisqu'il dit aussi le contraire, mais il faut le comprendre⁵⁸⁴. » Quand Merleau-Ponty parle du « contraire », c'est suite aux expériences menées sur des malades qui, quand ont leur fait entendre réellement ce qu'ils prétendent entendre, disent alors qu'il s'agit d'un son d'un autre ordre que ce qu'ils perçoivent, eux. Il est intéressant de souligner l'approche du philosophe, qui cherche non pas à adhérer à ce dont rend compte une autre subjectivité, mais bien à *comprendre*, c'est-à-dire expliquer ce qui conduit l'autre à dire, percevoir ou ressentir de la sorte. Comprendre, donc intégrer dans son propre panorama une vision différente.

Poursuivons notre chemin sur l'ouïe un détour par la musique : dans les différents types d'accord, il en existe certains qui semblent dissonants à l'oreille. Il s'agit des accords appelés « de septième diminuée ». Pour les former, on part de l'accord majeur, auquel on ajoute la septième, avant de descendre l'ensemble d'un demi-ton, sauf la tonique. Par exemple, un accord de Sol diminué sera composé de Sol / Si bémol / Ré bémol / Mi. Ce type d'accord est intéressant à deux titres : d'abord, il crée un effet étrange dans le morceau joué ou entendu, et ensuite, il a la particularité d'être commun à plusieurs tonalités. Ainsi, l'accord de Sol diminué est le même que Si bémol, Mi ou Ré bémol. C'est pourquoi il n'existe finalement que trois accords diminués, puisqu'ils sont identiques quand on les renverse⁵⁸⁵. Remarquons que ces accords diminués sont utilisés dans la Toccata de Bach en Ré Mineur BWV 565, morceau justement utilisé comme bande originale de l'adaptation du *Chat noir* de Poe, par Boris Karloff et Bela Lugosi en 1934. La composition musicale, dans sa rigueur mathématique, contient des coïncidences de construction pour ces accords aux sonorités inquiétantes, et nous serions bien sûr tenté de dire, *fantastiques*.

Enfin, dans « Tú, que entraste conmigo », Enrique Prochazka interroge les limites de notre perception : « Hay una realidad absoluta, aunque es cierto que siempre estamos limitados a conocer desde nuestros sentidos y nuestra cultura⁵⁸⁶ [...]. » Le texte, dans sa construction, renvoie certes plutôt à la science-fiction. Néanmoins, un texte non fantastique dans sa trame, c'est-à-dire sans passage d'une strate à l'autre contenant une réalité quotidienne, peut se composer d'éléments qui contribuent à la définition du fantastique. Que

⁵⁸⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976 [1945], p. 394.

⁵⁸⁵ Voici les trois familles en question :

Do dim7 = Mi $\flat$ dim7 = Sol $\flat$ dim7 = La dim7

Ré $\flat$ dim7 = Mi dim7 = Sol dim7 = Si $\flat$ dim7

Ré dim7 = Fa dim7 = La $\flat$ dim7 = Si dim7

⁵⁸⁶ « Il y a une réalité absolue, même s'il est certain que nous sommes toujours limités à la connaître à partir de nos sens et de notre culture [...]. » Enrique Prochazka, « Tú, que entraste conmigo » in *17 fantásticos... 1*, p. 46.

ce soit la vue ou l'ouïe, deux de nos sens sollicités en permanence dans l'état de veille, et l'idée selon laquelle nos perceptions sont liées à notre système nerveux est critiquée par des phénoménologues comme Bergson qui lui, dépasse ce que nous présentent les sens⁵⁸⁷. Notre psyché crée des brèches, des silences, des trous noirs, qui, comme nous l'avons vu pour le langage, sont autant de points de suspension que nous tentons de combler.

Ces remarques viennent finalement conforter un aspect de la dynamique de notre troisième partie : l'approche interdisciplinaire permet d'enrichir d'autant plus l'interprétation des textes.

c) *Escapismo*, magie-illusion et lumière

Le substantif « escapismo » vient du verbe *escapar*, échapper, et se définit en espagnol comme : « Actitud de quien se evade o huye mentalmente de la realidad⁵⁸⁸. » Le terme « escapista » renvoie aussi aux magiciens capables de se tirer d'affaire dans les situations les plus périlleuses : c'est le cas de l'un des personnages principaux du film *Le prestige*, déjà évoqué, et c'est aussi le cas du célèbre magicien Houdini. Ce détour par l'univers de la magie n'est pas un hasard, dans la mesure où la magie est aussi appelée « illusionnisme », et repose sur l'illusion des sens.

La nouvelle de notre corpus qui suggère et développe le mieux cette idée est « El mago », de Carlos Yushimito, dans la réflexion que la nouvelle propose sur le rôle de la lumière. En effet, la magie se définit comme :

Art fondé sur une doctrine qui postule la présence dans la nature de forces immanentes et surnaturelles, qui peuvent être utilisées par souci d'efficacité, pour produire, au moyen de formules rituelles et parfois d'actions symboliques méthodiquement réglées, des effets qui semblent irrationnels [...].

La définition insiste sur l'artifice et le paraître qui constituent des ressorts du tour de magie. Or, « El mago » est le récit d'une rencontre entre un protagoniste sceptique et un magicien, lors d'un spectacle d'hypnose. Le noir semble être la couleur de l'illusion :

El color negro absorbe la luz. Es un pozo profundo donde no existen colores. Los ojos descansan porque no encuentran desafíos ; no interpretan y el cerebro se suaviza, entra en un vértigo tranquilo semejante al comienzo de todo, que suele ser lánguido como el sueño. Es la negación de la luz⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ Voir à ce propos BERGSON, Henri. *Le rêve*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013 [1901] p. 75, note 37, qui résume les trois temps de la perception.

⁵⁸⁸ « Attitude de celui qui s'évade ou fuit mentalement la réalité. »

⁵⁸⁹ « La couleur noire absorbe la lumière. C'est un puits profond où les couleurs n'existent pas. Les yeux se reposent parce qu'ils ne rencontrent pas de défis ; ils n'interprètent pas, et le cerveau s'adoucît, entre dans un vertige tranquille semblable au commencement de tout, qui est d'ordinaire languide, comme le sommeil. C'est la négation de la lumière. » Carlos Yushimito, « El mago » in *La estirpe...*, p. 906.

Pourtant, cette approche semble aller à l'encontre de l'étymologie du mot fantastique. « Uno teme a la oscuridad, pero debería temerle al brillo⁵⁹⁰ », dit d'ailleurs un peu plus loin le magicien.

De plus, l'impression de fantastique – déjà dans le mot « impression » – convoque les yeux, l'imaginaire, et déborde ensuite sur les autres sens, notamment si nous pensons au frisson ou à une situation qui « fait froid dans le dos ».

Il y a au point de départ une question qui dans la répartition aristotélicienne des sciences relève de la physique : comment peut-on expliquer la vision des objets, de leurs couleurs ? Aristote, qui ne juge satisfaisante ni la doctrine de Démocrite ni celle de Platon, introduit ici la notion de diaphane. Le diaphane est quelque chose sur quoi bute la conceptualisation ; ce n'est pas un corps ; il n'a pas de quiddité propre ; sans être non plus un élément il est une « nature » semblable à l'eau et à l'air, contenue en eux sans s'identifier à aucun d'eux ni même à l'une de leurs parties ; il s'étend aux objets visibles eux-mêmes. Lieu et acte à la fois du phénomène lumineux, il fait que les couleurs sont perçues par l'œil et avec elles les choses. Le point qu'il faut aussi retenir, c'est que la notion de diaphane introduit celle du milieu, d'intervalle, d'intermédiaire – en un mot ce qui s'interpose entre un objet perçu et un sujet percevant, en telle sorte pourtant qu'il les relie l'un à l'autre⁵⁹¹.

La racine commune à diaphane et fantastique rejoint les termes dans ce qui leur est essentiel : un éclairage particulier sur le référent par un objet de l'entre deux. Dans le cas de la scène de spectacle, et, qui plus est, le spectacle de magie, la lumière joue ainsi un rôle tout particulier :

Si j'imagine un théâtre sans spectateurs où le rideau se lève sur un décor illuminé, il me semble que le spectacle est en lui-même visible ou prêt à être vu, et que la lumière qui fouille les plans, dessine les ombres et pénètre le spectacle de part en part réalise avant nous une sorte de vision⁵⁹².

Nous parlions en début de partie des deux dynamiques de création ; le travail de la lumière est une manière de creuser le noir pour mettre en relief – et continuer de dissimuler – certains éléments.

Mais alors, un texte qui jouerait sur le même mode, c'est-à-dire en attirant l'attention du lecteur sur un élément connexe, serait-il encore fantastique ? Nous pensons que oui, avec cette condition que l'effet doit être complet : si le ravissement n'est que partiel, c'est-à-dire si le lecteur ne ressent pas ce que nous avons déterminé plus haut comme critères du fantastique (une division et coïncidence de plans qui confronte réel et impossible à travers une énigme

⁵⁹⁰ « On craint l'obscurité, mais on devrait craindre ce qui brille [...]. » *Ibidem*, p. 908.

⁵⁹¹ VASILU, Anca. *Du diaphane : image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*. Paris : Vrin, 1997, p. 8. Cet extrait provient de la préface de Jean Jolivet.

⁵⁹² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976 [1945], p. 364.

insoluble par le biais de passages pour le cas du fantastique apomorphe), alors cet effet ne peut avoir lieu.

La magie repose sur une fascination et sur l'acceptation de l'idée qu'il n'y pas de réponse à certaines interrogations, et que l'essentiel n'est peut-être pas de chercher, et encore moins de trouver une réponse ou une solution pragmatique, mais plutôt de souligner que la question est posée, et essayer de comprendre d'où elle vient et pourquoi il est intéressant de se la poser.

Ainsi, le choix d'un point de vue dans lequel le lecteur peut se reconnaître, l'accent mis sur l'imprécision de nos perceptions et sur la proximité entre le fantastique et la lumière rejoignent la création d'un sentiment particulier chez le lecteur. La vue est le sens qui nous semble le plus lié au fantastique justement parce que c'est celui qui permet de percevoir la lumière. Voyons donc plus précisément comment il rejoint l'expression fantastique.

2. L'œil, au centre du fantastique

Dans l'art fantastique, Redon en 1882 avec *L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini*, comme Max Ernst en 1943 avec *L'œil du silence*, les artistes nous proposent des œuvres dans lesquelles l'œil joue un rôle de premier plan. *Todo entra por los ojos*, nous rappelle par ailleurs un dicton en langue espagnole.

a) Un motif galvaudé...

Le recours à l'œil et à la vue est aussi récurrent dans les nouvelles fantastiques. Pensons aux classiques tel que l'« Homme au sable » d'E.T.A. Hoffmann, « Bérénice » de Poe, « Los ojos de la reina » de Lugones ou encore « Thanatophobia » de Darío. Les anamorphoses sont également des images qui créent un effet de fantastique : nous pensons d'emblée à celles de Dalí, celles de Léonard de Vinci, ou aux *Ambassadeurs* de Holbein. En France, le succès de l'exposition *Une image peut en cacher une autre* de 2009 au Grand Palais⁵⁹³ prouve l'intérêt du public pour ces éléments insolites qui peuplent notre quotidien et dont s'emparent les artistes pour créer des œuvres.

Au Pérou, nous pensons à « Los ojos de Lina » de Clemente Palma et, dans notre corpus récent, à des nouvelles telles que « La extraña muerte de Xavier Teruel » de Víctor Miró Quesada Vargas dont le personnage découvre que son visage disparaît à mesure que son portrait est peu à peu dévoré par une mite qui ne lui laisse que les yeux pour se rendre compte

⁵⁹³ Le commissaire était Jean-Hubert Martin (conservateur général), et la scénographie était proposée par Véronique Dollfus.

de ce qui lui arrive. Le texte se termine dans un climax grotesque : « padeciendo la lenta pérdida de su vista, hasta que ya no pudo percibir nada, porque ya no veía nada⁵⁹⁴. »

Johann Page, dont nous connaissons désormais l'écriture poétique, insiste dans « Las telas » sur les yeux, le regard qui unit les deux personnages principaux, le narrateur et Gina, et multiplie tout au long de la nouvelle les verbes qui renvoient au regard, dont on dénombre une vingtaine d'occurrences. En observant la mystérieuse Gina, son comportement et l'évolution de son physique, le narrateur essaye de la comprendre, et surtout d'expliquer son changement d'attitude lié à la présence d'araignées.

Ce sont là deux exemples du traitement particulier réservé à la vue, parmi de nombreux autres dans le corpus. Bertrand Westphal consacre une partie de son travail à la polysensorialité et met en avant l'hégémonie de la perception visuelle dans le travail de lecture. La « vision » est synonyme de « compréhension », et il s'appuie pour cela sur la langue au quotidien, et notamment l'emploi de « Je vois », ou « I see » en anglais en précisant de plus :

[L]'ensemble des sens véhiculent la perception en ce qu'ils reçoivent de l'information (sensation kinesthésique ou biochimique) et l'élaborent par l'intermédiaire d'un procès mental (identification, association). Dès lors, la sensorialité permet une conformation de l'individu au monde. Elle concourt à la structuration et à la définition de l'espace⁵⁹⁵.

C'est la raison pour laquelle la vue permet d'appréhender l'espace, pour essayer de le comprendre comme le fait le personnage de Page, ou comme le ronfleur de Freyre qui identifie enfin le point de départ des chants. C'est à ce moment de notre étude qu'il convient de distinguer les verbes *voir* et *regarder*. Lacan consacre une partie de sa réflexion « La schize de l'œil et du regard » à cette question, et les différencie de la manière suivante :

Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard⁵⁹⁶ [...].

Nous remarquons que Lacan insiste sur la distinction entre la fonction des yeux et de celle du regard et que justement, la différence se relie à l'idée de passage qui nous est chère pour définir, ou du moins tenter une approche, du fantastique. Regard et fantastique partagent

⁵⁹⁴ « [S]ouffrant de la lente perte de sa vue, jusqu'à ne plus pouvoir rien percevoir, parce qu'il ne voyait plus rien. » Victor Miró Quesada Vargas, « La extraña muerte de Xavier Teruel » in *La estirpe...*, p. 889.

⁵⁹⁵ WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique*. Paris : Éditions de Minuit, 2007, p. 215-216.

⁵⁹⁶ LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964. Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 70.

ce point commun, ce quelque chose qui « glisse », qui passe par les les éléments que nous voyons. Et c'est cet œil qui nous permet ensuite d'imaginer.

L'imagination est la qualité de produire des images. Nous pensons alors à l'intéressante représentation de Robert Fludd et de la triple localisation de l'âme. Voyons la première localisation plus en détail. Le monde sensible, qui est perçu par le toucher, le goût, l'odorat, la vue et l'ouïe, vient nourrir une zone appelée « Sensitiva » ; cette dernière s'articule avec une autre sphère, appelée « Mundus imaginabilis ». L'âme est aux confins de ces deux sphères. L'œil de l'imagination est le pendant obscur de la perception. Selon la théorie de Fludd⁵⁹⁷, la partie de l'âme consacrée à l'imagination comporte plusieurs zones, appelées « umbra ». Il est intéressant de remarquer que le mot *umbra* a un écho double pour nous : en effet, il rappelle à la fois le mot « ombre » en français ou le *sombra* espagnol, et aussi *umbral*, le seuil. Marina Warner précise :

In the early seventeenth century, Robert Fludd, an Oxford-educated physician of wide-ranging and esoteric learning, pictured the interior of the brain containing several interlinked souls, including the imaginative soul : « fantasy or imagination itself, » writes Fludd, « since it beholds not the true pictures of corporeal or sensory things, but their likenesses and as it were, their shadows. » A later illustration shows an eye in the same position of the imaginative soul, labeled the « oculus imaginationis. » This « eye of the imagination » radiates a tableau of images : thought-pictures or phantasmata, as Aristotle called them, envisioned by human consciousness. This inner eye, as figured by Fludd, does not receive images : it projects them onto a screen that lies beyond the back of the head, floating in a space that does not exist except in fantasy⁵⁹⁸.

Le monde sensible et le monde de l'imagination sont donc complémentaires pour former la première âme, et l'imagination se situe dans l'ombre de la perception sensible. Le schéma date du XVIII^e siècle, et même si Merleau-Ponty a remis en question cette conception qui se rapproche de celle de Descartes, il n'en souligne par moins la présence de zones d'ombre que notre œil (ou nos autres sens, d'ailleurs) ne ressentent pas et où le fantastique peut trouver sa source. Il est aussi intéressant de constater l'existence de la « *Vermis* », sorte

⁵⁹⁷ Celle-ci est développée dans son ouvrage *Utriusque cosmi* de 1617. Le schéma en question est présent en annexe.

⁵⁹⁸ « Au début du XVII^e siècle, Robert Fludd, un médecin formé à Oxford et au savoir varié et ésotérique, dessina l'intérieur du cerveau, contenant plusieurs âmes interconnectées, incluant l'âme imaginative : "la fantaisie ou l'imagination elle-même", écrit Fludd, "car elle contemple non pas les véritables images des choses corporelles ou sensibles, mais leurs ressemblances, et, le cas échéant, leurs ombres." Une illustration plus tardive montre un œil au même endroit que l'âme imaginative, intitulé "oculus imaginationis". Cet "œil de l'imagination" renvoie un tableau d'images : des images-pensées ou phantasmata, comme les appelait Aristote, conçues par la conscience humaine. L'œil interne, tel que Fludd le représente, ne reçoit pas d'images : il les projette sur un écran situé derrière la tête, flottant dans un espace qui n'existe que dans la fantaisie. » WARNER, Marina. *Insustantial Pageants : spirit visions, soul traces*. In ALICE DURANT, Mark (Ed.). *The Blur of the Otherworldly* [en ligne] : catalogue d'exposition, Baltimore, 2005. [Consulté le 24/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.umbc.edu/cadvb/blur/essay_warner.html.

de lombric qui unit cette première âme à l'âme du monde intellectuel, où se concentrent l'esprit, la raison et l'intellect, dans la logique, pensons-nous, de l'opposition empirique / rationnaliste. Cette *vermis*, nous l'interprétons comme le lieu du mécanisme du passage, le lieu de la coïncidence des plans, entre les deux âmes, ou les deux hémisphères cérébraux.

b) ... qui présente des lacunes...

Néanmoins, nos sens trompent la justesse de notre interprétation. Prenons un exemple : la couleur est ce qui nous permet de découper l'objet perçu en une forme, de l'isoler dans la masse de ce qui s'imprime sur notre rétine, et de lui conférer une autonomie dans cet ensemble. Mais la notion de couleur est arbitraire. D'abord, parce qu'elle dépend de l'éclairage. Les objets perçus à la lumière que l'on appelle « naturelle », c'est-à-dire la lumière produite par le soleil, n'ont pas la même couleur – c'est-à-dire : n'absorbent pas de la même manière et donc ne nous renvoient pas la même longueur d'ondes – lorsqu'on projette sur eux une lumière blanche artificielle, ou une lumière colorée. Une autre ruse de notre perception des couleurs est que leur mélange ne donnera pas le même résultat – du moins, ne sera pas perçu par notre œil de la même manière – selon que l'on mélange de la matière ou des faisceaux lumineux : les mélanges en peinture et l'absorption de la lumière par la matière fonctionnent différemment. C'est ce qu'on appelle, en physique, la synthèse additive ou la synthèse soustractive des couleurs. Plus encore : nous pensons, dans notre quotidien, au cas classique de la confusion des bleus et des verts : il est parfois difficile de distinguer les deux couleurs. Ainsi, deux êtres humains ne vont pas appeler du même nom une certaine longueur d'onde. Cela est dû à la quantité de cônes présents sur leur rétine, qui vont transmettre au cerveau une information différente d'un corps à l'autre⁵⁹⁹. Enfin, si on laisse à part la question de la rétine, nous pensons aussi aux illusions d'optique pour lesquelles un objet peut sembler plus grand ou plus petit selon son contexte alors qu'il a rigoureusement la même taille. Ce sont là des erreurs d'appréciation. L'œil n'est pas aussi objectif qu'on pourrait le croire, tel un instrument de mesure qui donnerait une valeur chiffrée sur une échelle précise.

Si la constitution de notre œil est un filtre ou du moins, si le chemin de l'objet jusqu'à notre cerveau est susceptible d'être erroné quand il traverse l'œil, alors ne peut-on pas en déduire que de la même manière, notre pensée est susceptible d'être modifiée, influencée par

⁵⁹⁹ Cette constitution physique est d'ailleurs liée à notre adaptation à l'environnement. Ainsi, le chat, animal fascinant et ami du fantastique traditionnel, a plus de bâtonnets que l'être humain sur sa rétine : en tant que prédateur, il doit pouvoir chasser la nuit, et ce sont les bâtonnets qui favorisent la vision de nuit. Par voie de conséquence, il a moins de cônes et perçoit une moins grande variété de couleurs. De même, il perçoit les mouvements plus lentement que l'œil humain pour saisir plus rapidement ses proies. Le physique s'adapte aux conditions de l'évolution de l'espèce.

l'environnement, et que le lecteur ressent alors le même effet fantastique à la fin de la lecture d'une nouvelle que le spectateur qui essaye de concevoir l'impossible de l'escalier sans fin ?

*Ce sont surtout les illusions touchant la profondeur qui nous ont habitués à la considérer comme une construction de l'entendement. On peut les provoquer en imposant aux yeux un certain degré de convergence, comme au stéréoscope, ou en présentant au sujet un dessin perspectif. Puisque ici je crois voir la profondeur alors qu'il n'y en a pas, n'est-ce pas que les signes trompeurs ont été l'occasion d'une hypothèse, et qu'en général la prétendue vision de la distance est toujours une interprétation des signes*⁶⁰⁰ ?

Notre vision est le résultat d'une superposition de deux images dans le cerveau, qui donnent l'impression de profondeur. Certaines images explorent cette construction et son mécanisme pour créer des illusions. Merleau-Ponty affirme par ailleurs :

*La perception binoculaire n'est pas faite de deux perceptions monoculaires surmontées, elle est d'un autre ordre. Les images monoculaires ne sont pas au même sens où est la chose perçue avec les deux yeux. Ce sont des fantômes et elle est le réel, ce sont des pré-choses et elle est la chose : elle s'évanouissent quand nous passons à la vision normale et rentrent dans la chose comme dans leur vérité de plein jour*⁶⁰¹.

Nous voyons là une autre brèche, comme celles des raisonnements à la fin de notre deuxième partie. De là, la réaction d'un critique qui interroge vivement l'effet fantastique : Jean Bellemin-Noël parle de « mévisibilité », c'est-à-dire de l'incapacité à percevoir « la chose » fantastique à cause du brouillage opéré par les auteurs : « ni claire, ni distincte, la vision fantastique est typiquement non cartésienne⁶⁰² [...]. » Il semblerait alors que le brouillage soit intentionnel de la part des auteurs. Or, rien que l'expérience de la myopie permet, nous le pensons, d'interroger ce que dit Bellemin-Noël. En effet, comment peut-on voir distinctement des lettres, des objets de près pour constater, à quelques mètres de distance, que ce n'est plus le cas ? Certes, notre perception visuelle incomplète nous conduit à traduire des images en illusions d'optique. Mais est-ce à dire pour autant que le fantastique propose des illusions de la pensée ? Cela présupposerait l'existence d'un être, au bout de la chaîne, qui détiendrait les explications : un auteur qui manipulerait son lecteur. Or, beaucoup d'auteurs contemporains se gardent bien de la présomption de connaître les ressorts de leurs textes. Certes, ils ont à l'esprit, par mimétisme plus ou moins conscient, des trames, mais ce n'est pas pour autant qu'ils donnent l'impression de savoir que le texte va mener à un effet fantastique. La réponse de Marcel Schneider est encore plus radicale :

⁶⁰⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976 [1945], p. 311.

⁶⁰¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 2006 [1979], p. 22.

⁶⁰² BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. 1971/05, n° 2, p. 112.

*Le fantastique est dans votre regard. Il n'y a pas de tour de passe-passe, de poudre de perlimpinpin ni de mot magique. Tous ces trucs appartiennent au réalisme du charlatan. L'écrivain fantastique ne change pas les objets, il multiplie leurs significations et leurs pouvoirs. Il ne dénature pas le monde extérieur, il donne à voir et chacun y voit des choses différentes. Il ne réduit pas l'homme à son époque, à son milieu, à sa fonction ni à son personnage, il lui restitue son âme, cette petite âme dont la voix si faible crie si fort en nous*⁶⁰³.

Cette description nous rappelle le travail du photographe espagnol contemporain Chema Madoz. Ses clichés en noir et blanc prennent pour acteurs principaux les objets de notre quotidien, mais pour en révéler l'aspect à la fois poétique et insolite. C'est ainsi qu'il adosse, par exemple, une échelle à un miroir et suggère par cela-même une descente vers l'inconnu ; d'ailleurs, la couverture de *Tras los límites de lo real* de Roas, qui montre un personnage enfermé dans un miroir, les mains sur la glace pour tenter d'en sortir, propose le même type de lecture. Ainsi, et pour prolonger le titre de cet ouvrage théorique, il nous semble que le réel n'a pas de limites, et que c'est nous qui en avons une perception limitée ; limitée dans notre constitution physique, limitée dans notre sensibilité, limitée dans le temps que nous consacrons aux objets observés ou étudiés. Chez Madoz, ou sur cette couverture, c'est la photo dans son ensemble, dans le cadre fermé qu'elle donne à voir, qui crée l'inquiétante étrangeté, à condition que notre œil y soit sensible.

c) ...et rend certains éléments visibles pour l'œil sensible

Rappelons-nous une rapide définition de Todorov, selon lequel le fantastique se définit comme « une perception particulière d'événements étranges⁶⁰⁴ ».

Ce détour par l'approche phénoménologique nous permet maintenant de revenir avec un autre œil aux textes de notre corpus. Gastón Fernández, dans son court récit, met en relation l'œil, le corps et, finalement, le langage, c'est-à-dire, dans ce chapitre qui concerne la perception du lecteur, le moyen de communication de l'effet fantastique : « De pronto, la palabra trampea delante de la realidad, y el ojo ve lo que el cuerpo ignora. Lo que significa en buenos términos que el cuerpo sabe lo que el ojo cree ver, es decir, que la palabra intuye lo que el cuerpo siente⁶⁰⁵ [...] ». Fernández inverse, renverse le rapport traditionnel de l'entendement qui veut que l'on voie pour comprendre et intégrer, et montre ainsi ce que le corps a à dire.

⁶⁰³ SCHNEIDER, Marcel. *La littérature fantastique en France*. Paris : Fayard, 1964, p. 9.

⁶⁰⁴ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 97.

⁶⁰⁵ « Soudain, la parole fait piège devant la réalité, et l'œil voit ce que le corps ignore. Ce qui signifie, en d'autres termes, que le corps sait ce que l'œil croit voir, c'est-à-dire que la parole a l'intuition de ce que le corps ressent [...] ». Gastón Fernández, « Relato XXXI » in *La estirpe...*, p. 647.

Rappelons que nous nous plaçons à ce moment de notre étude dans la dimension de réception. Reprenons deux nouvelles de notre corpus, résolument fantastiques au sens strict, et qui fonctionnent différemment : comparons pour cela « Ridder y el pisapapeles » de Julio Ramón Ribeyro et « Última visita » de Ricardo Sumalavia. Nous choisissons volontairement ces deux auteurs pour montrer que l'époque, ou la diffusion de l'œuvre, n'ont pas d'influence particulière sur la question, qui concerne plutôt la recherche d'un effet sur le lecteur. Le texte de Sumalavia crée un malaise dès le début de la nouvelle, diffus, qui se prolonge, alors que dans celui de Ribeyro, l'effet fantastique se concentre sur la fin de la nouvelle, là où a lieu le passage. Ernest Hello a la lucidité, déjà au XIX^e siècle, de distinguer deux types de fantastiques en opposant Hoffmann à ses contemporains, qui semblent correspondre à cette distinction que nous avons remarquée :

*Si, étudiant à fond les contes d'Hoffmann, vous voulez mettre la main sur le fantastique, il vous échappe, et pourtant vous le sentez. Il vous fuit ; mais, au même moment, il vous pénètre et vous oppresse. Il n'est ici ni là ; il est dans l'air qu'on respire. Les autres auteurs qui ont essayé ce genre vous présentent un personnage fantastique, un fait fantastique ; mais, dans leurs œuvres, les autres personnages, les autres faits ne le sont pas. Le fantastique est parqué dans un cercle déterminé ; le reste se passe dans le domaine des choses visibles. Le contraire arrive à Hoffmann : il voit des faits naturels à travers une atmosphère fantastique ; le fantastique n'est pas toujours dans l'objet, il est toujours dans l'œil ; aussi plane-t-il partout*⁶⁰⁶.

Cette description nous rappelle notre distinction de la deuxième partie sur la question des points de passage ou des zones de passage, les atmosphères qui favorisent le passage ou leur arrivée brutale. Ici, Hello a recours à l'image de l'œil pour expliquer ce phénomène. Encore faut-il que l'œil du lecteur soit sensible, ou sensibilisé, à cette perception particulière. C'est ce sentiment que décrit Julio Cortázar :

*Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante*⁶⁰⁷ [...].

⁶⁰⁶ HELLO, Ernest. « Du genre fantastique », cité par PRINCE, Nathalie. *Le fantastique*. Paris : Armand Colin, 2008, p. 113-114. C'est nous qui soulignons.

⁶⁰⁷ « J'ai toujours vu le monde de manière différente, j'ai toujours senti qu'entre deux choses qui semblent parfaitement délimitées et séparées, il y a des interstices par lesquels, pour moi du moins, passait, se glissait un élément, qui ne pouvait s'expliquer par des lois, qui ne pouvait s'expliquer par la logique, qui ne pouvait s'expliquer par l'intelligence raisonnante [...]. » CORTÁZAR, Julio. El sentimiento de lo fantástico. In : LÓPEZ NIEVES, Luis. Ciudad Seva, hogar electrónico del escritor Luis López Nieves [en ligne]. San Juan de Puerto Rico : Ciudad Seva. [Consulté le 24/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>.

Nous lisons dans cette approche l'explication d'un texte comme « Axolotl », et, dans notre analyse, l'explication de la notion de passage ; dans notre corpus, c'est la construction d'un texte comme « La casa » de José B. Adolph qui prend alors son sens.

Il y aurait donc une différence à établir entre un passage fantastique qui s'opère par glissement, que nous percevons notamment dans la nouvelle de Ribeyro où l'empreinte réaliste est présente un long moment, et un fantastique par expansion, ressenti comme tel par le lecteur au sein d'une nouvelle comme celle de Ricardo Sumalavia, et qui rejoindrait la conception du travail du philosophe selon Lacan :

L'essentiel du rapport de l'apparence à l'être, dont le philosophe, conquérant le champ de la vision, se rend si aisément maître, est ailleurs. Il n'est pas dans la ligne droite, il est dans le point lumineux – point d'irradiation, ruissellement, feu, source jaillissante de reflets. La lumière se propage sans doute en ligne droite ; mais elle se réfracte, elle se diffuse, elle inonde, elle remplit⁶⁰⁸ [...].

La lumière est un phénomène ondulatoire, et non constant ou rectiligne comme nous serions tenté de le définir dans une première approche. Ces caractéristiques de la lumière font écho dans notre corpus aux rayons sur la couverture du roman de Harry Belevan *La piedra en el agua*, dont le schéma est emprunté à Huygens. L'interprétation que nous donnons au choix de ce motif repose sur le contenu du roman qui se compose de textes se faisant écho les uns aux autres.

Les ondes lumineuses se propagent dans toutes les directions, et non de manière rectiligne. Il en va de même des ondes de résonance produites par le fait de jeter une pierre dans l'eau, ou de la construction de la dérèstique dans la terminologie de Belevan.

Enfin, la pensée, comme le langage, sont des actes inscrits dans une durée, à la différence de la perception, qui elle, est spontanée. L'immédiateté est donc un point commun que partagent le fantastique et la perception. Et c'est peut-être là le paradoxe qui peut faire voir comme un oxymore « l'expression fantastique », que chaque texte essaye de résoudre à sa manière. Car l'effet fantastique est, lui, immédiat, alors que l'exprimer suppose de le manifester par le langage, c'est-à-dire via une suite donnée de mots. Cette immédiateté de la perception, nous la retrouvons chez Kant :

[L]a maladie du fantaste portant à proprement parler non pas sur l'entendement mais sur l'illusion des sens, l'infortuné ne peut par aucun raisonnement venir à bout de ses artifices trompeurs, parce que, vraie ou simulée, l'impression des sens

⁶⁰⁸ LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964. Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 87.

*devance même tout jugement de l'entendement et possède une évidence immédiate de beaucoup supérieure à toute autre persuasion*⁶⁰⁹ [...].

Le texte fantastique nous est moins donné à lire qu'à percevoir, voire, à recevoir, d'où, d'ailleurs, la difficulté à l'analyser, le découper, le tronçonner, le disséquer pour en comprendre les mécanismes.

Alors, nous serions tenté d'aventurer l'hypothèse suivante : l'expression fantastique repose sur un passage, et l'usage des brèches ou des silences, que le lecteur est invité à combler pour créer du sens, pour tisser l'autre trame du texte, peut être interprété comme le désir d'accélérer le processus de perception du lecteur. Car si le texte est linéaire, l'impression, elle, est constellaire.

Mais dans ce cas, nous sommes conduit à constater le paradoxe de l'« expression fantastique », une association de termes qui devient oxymorique car l'*expression* vise justement au développement quand le *fantastique* donne, comme le ferait un éclair ou une étoile filante, à percevoir d'un bloc. Cette tension entre les deux pôles, nous la retrouvons dans la flexibilité du passage, pouvant, comme nous l'avons montré, être direct et immédiat ou bien dilué dans un texte. Dans les deux cas de figure, l'œil du lecteur est invité à observer attentivement, en dépit des illusions, en dépit d'une perception limitée, le phénomène qui se dégage du texte fantastique.

Le processus du rêve semble encore plus immédiat, comme le confirme Gilbert Durand :

*Cette immédiateté fait la perfection essentielle des objets imaginaires, leur « pauvreté essentielle » est une bienheureuse absence d'accident. Dans le domaine de la fantastique pure, dans le rêve, les observateurs ont toujours été surpris par l'opposition de la fulgurance des songes et du lent processus temporel de la perception*⁶¹⁰.

B. Le rôle du rêve dans la progression du texte fantastique

Partons du texte de Julio Ortega, « Foresta Nera » : « Hoy me parece haber presenciado un sueño, pero sé que esa visión fugaz es tan real como un sueño. Todo dibujo de esa escena entrevista sería falso : no se trata de una imagen sino de un hecho⁶¹¹. »

Du côté hispanique, penser le rêve et ses vertiges nous invite à relire *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, et du côté français, nous pensons à Franz Hellens lorsqu'il cite

⁶⁰⁹ KANT, Emmanuel. *Rêves d'un visionnaire*. Paris : Vrin, 1977 [1967], p. 83-84.

⁶¹⁰ DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 [1969], p. 462.

⁶¹¹ « Aujourd'hui, il me semble avoir été témoin d'un rêve, mais je sais que cette vision fugace est aussi réelle qu'un rêve. Tout dessin de cette scène entrevue serait faux : il ne s'agit pas d'une image, mais d'un fait. » Julio Ortega, « Foresta Nera » in *La estirpe...*, p. 678.

Pascal : « Cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est-elle pas un autre sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir⁶¹² ? »

Il arrive que certaines nouvelles ne nous permettent plus de savoir, même après plusieurs lectures, ce qui relève de l'éveil de ce qui relève du songe, notamment « Sin retorno ». C'est ce que Kant appelle le statut du « rêveur éveillé » : « Celui qui se plonge tout éveillé dans les fictions et les chimères que lui fabrique la fécondité constante de son imagination, jusqu'à faire peu de cas des impressions des sens actuellement les plus pressantes, on a raison de l'appeler un rêveur éveillé⁶¹³ [...]. » Certaines de nos nouvelles peuvent rendre compte de cet état.

L'origine du verbe « rêver » français, n'est d'ailleurs pas clairement établie. Ni son étrange proximité phonétique avec le moment où le rêve cesse, le *réveil*. En espagnol en revanche, on emploie communément « soñar », dont l'étymologie latine est facilement identifiable, et « despertar » pour le réveil, ayant pour origine le latin *expertus*. Dans les deux cas, le moment de la sortie du songe est ressenti comme une nouvelle naissance. Comment le texte fantastique contribue, dans le jeu des passages, à flouter cette transition ? Et, encore une fois, pour quel lecteur⁶¹⁴ ?

1. Récits de rêve et leur réception

a) Vers une typologie

Nous avons déjà consacré une partie des chapitres précédents à la notion de rêve. Nous nous concentrons ici sur les nouvelles qui font le récit d'un rêve, plus que sur le mécanisme du rêve dans la création, et sur l'effet que peut avoir ce récit sur le lecteur. La question qui guide cette partie est donc de savoir comment fonctionne l'interaction entre récit de rêve et transmission de l'effet fantastique. Réalisons, une fois n'est pas coutume, une rapide typologie des différents cas de figure où le rêve intervient.

Le premier type se compose de nouvelles présentant une solution « de facilité », ou de l'art de l'évasion. L'effet fantastique est alors réduit à néant lorsque l'impossible est expliqué par une hallucination. Ce choix d'écriture rappelle les textes du XIX^e siècle pour lesquels la rupture de l'effet fantastique naissait de la conscience du rêve. Par exemple, comme le

⁶¹² Blaire Pascal, cité par HELLENS, Franz. *Le fantastique réel*. Bruxelles ; Amiens : Sodi, 1967, p. 38.

⁶¹³ KANT, Emmanuel. *Rêves d'un visionnaire*. Paris : Vrin, 1977 [1967], p. 78.

⁶¹⁴ Vincent Jouve place le « lecteur lisant » dans une position de rêveur : « En termes d'énergie psychique, le sujet lisant est [...] dans une situation qui s'apparente à celle du rêveur. La lecture, comme le sommeil, est fondée sur une immobilité relative, une vigilance restreinte (inexistante pour le dormeur) et une suspension du rôle d'acteur au profit de celui de récepteur. » (JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001 [1992], p. 88). Nous y reviendrons.

suppose déjà le titre de la nouvelle, ce qu'a perçu le personnage de « Una noche de delirio » de Feydeau n'était qu'un rêve. Il est rare que les textes contemporains s'en tiennent là. José Güich, dans « Verano del desprendimiento », joue de cet effet. « Despertó sobresaltado y ansioso⁶¹⁵ » conduit le lecteur à remettre en question ce qu'il a lu auparavant, à interroger la validité de la présence de la statue animée du chérubin. Mais l'impossible a bien lieu, et s'aggrave d'autant plus dans l'explicite, sans proposer de résolution du conflit à la fin de la lecture. Ceci montre une fois de plus l'aisance de Güich pour jouer des codes traditionnels du fantastique.

Un deuxième type intègre par le rêve un effet de voyage et de transport : c'est la dimension métaphorique du rêve. C'est dans ce cas une nouvelle comme « El baúl » de Felipe Buendía qui illustre cette idée. Lorsque le narrateur est entré dans le coffre, il essaye de faire machine arrière : « Llegué hasta el ascensor y comencé a golpear con todas mis fuerzas. "¿Quieres quedarte quieto ?", oí la voz de Verme al otro lado de la puerta metálica. "¿No te das cuenta que estás soñando ?" » Le paysage qu'il découvre renvoie lui aussi, si l'on est attentif au vocabulaire choisi, au monde du rêve : « Crucé un puente y en la ribera opuesta me salieron al paso barriadas de techos *quiméricos*⁶¹⁶. » Ainsi, cette nouvelle rejoint, via l'impression de rêve suggérée au lecteur, la dimension poétique que nous développons plus haut.

Un troisième type de rêve concerne une mise en question de l'individu. En témoignent des textes comme « La casa » de José B. Adolph ou « El gato del abismo » de Julio César Vega, dans la dimension de menace. Ou, au contraire, le rêve permet une explication chez José Donayre, dans « Entre dos eclipses » : « Le costó cierto tiempo comprender que el misterio permanecía tal cual y que solo un sueño lo había llevado quizás a su lejano origen⁶¹⁷ [...] ». Il ne s'agit pas d'une simple évasion dans le monde de l'imaginaire, mais d'une évasion suivie d'un retour au quotidien pour tenter de mieux le comprendre, de mieux l'expliquer et de lui donner un sens qui ne soit pas aléatoire mais qui tienne compte, au contraire, des racines de l'individu. Si le lecteur peut s'identifier, alors l'effet est, nous semble-t-il, réussi.

⁶¹⁵ « Il se réveilla en sursaut et angoissé ». José Güich, « Verano del desprendimiento » in *La estirpe...*, p. 801.

⁶¹⁶ « J'arrivai à l'ascenseur et me mis à frapper de toutes mes forces. "Tu veux rester tranquille ?", me dit Verme de l'autre côté du rideau de fer. "Tu ne vois pas que tu es en train de rêver ?" » (p. 124), « Je franchis un pont et, sur l'autre rive, je me trouvai nez à nez avec un bidonville aux toits *chimériques*. » (p. 125) (C'est nous qui soulignons.) Felipe Buendía, « El baúl » in BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

⁶¹⁷ « Il mit un certain temps à comprendre que le mystère restait entier, et que seul un rêve l'avait peut-être mené à sa lointaine origine [...] ». José Donayre, « Entre dos eclipses » in *17 fantásticos... 1*, p. 87.

Un quatrième type est le recours au rêve comme outil de dénonciation d'une situation sociale. Nous n'en avons pas relevé dans notre corpus récent, mais nous pensons à l'un des textes fondateurs de la tradition fantastique nationale, recensé par Harry Belevan, « El sueño del Pongo » de José María Arguedas, du moins dans l'interprétation qu'en propose Eduardo Huárag :

*Es, pues, un relato en el que se pone en evidencia la posibilidad de cambio del orden social en el trasmundo. Dicho de otra manera, a través del sueño del pongo se hace realidad la inversión del orden. No es en la vida terrenal, sino en el más allá, en el trasmundo, donde se encontrará un orden más justo*⁶¹⁸.

Enfin, parfois, au-delà du détournement de la référence traditionnelle au rêve, le recours à l'humour se croise avec l'expression fantastique. C'est le cas de la nouvelle « La almohada » de Fernando Iwasaki. Le texte repose sur la logique de la répétition à partir d'une anecdote :

*Una noche que no podía dormir mamá me puso Viaje al centro de la Tierra debajo de la almohada, y me dijo que si me dormía rápido soñaría con esas aventuras. Y como aquella noche soñé que descendí hasta el centro de la Tierra, desde entonces nunca dejé de colocar debajo de mi almohada los libros, cómics y revistas con los que deseaba soñar*⁶¹⁹.

La mécanique du texte est présentée comme un raisonnement, comme une suite logique ou un algorithme, qui prévaut sur la logique concrète et pragmatique : *si* je mets un objet sous mon oreiller, *alors* je vais en rêver. Cette démarche ne tient absolument et délibérément pas compte de la vraisemblance, du facteur hasard ni du facteur humain. Nous y voyons ici, de la part de l'auteur, une manière de se moquer des textes qui mettent en avant la forme. La transgression d'Iwasaki réside dans l'éviction de l'épouse à la fin du récit – toujours dans un jeu avec le lecteur, ce qui semble nécessaire dans un texte aussi court qui doit ramasser son effet que quelques lignes seulement. Ricardo Sumalavia joue aussi de ce recours humoristique, par le renversement dans les mots spéculaires « canastilla » et « ronroneando », dans son *Enciclopedia mínima*, notamment dans la nouvelle « Mal sueño »⁶²⁰.

⁶¹⁸ « C'est, donc, un récit dans lequel est mise en évidence la possibilité d'un changement de l'ordre social dans l'au-delà. Autrement dit, à travers le rêve du *pongo*, l'inversion de l'ordre devient réalité. Ce n'est pas dans la vie terrestre, mais dans l'au-delà, que l'on trouvera un ordre plus juste. » HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo. *Pensamiento mítico en la narrativa latinoamericana*. Lima : Altazor, 2013, p. 93.

⁶¹⁹ « Une nuit où je ne pouvais pas dormir, maman mit *Voyage au centre de la Terre* sous mon oreiller, et elle me dit que si je m'endormais rapidement, je rêverais de ces aventures. Et comme cette nuit-là, je rêvai que je descendais jusqu'au centre de la Terre, je n'ai cessé depuis de placer sous mon oreiller les livres, bandes dessinées et revues dont je voulais rêver. » « La almohada » in IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2009 [2004]. Colección Voces / Literatura, 38, p. 124.

⁶²⁰ « Despertó sobresaltado a mitad de la noche, todavía arrastrando en su memoria la imagen monstruosa que había poblado su sueño. Recordaba a un hombre con cabeza de gato (o un gato con cabeza de hombre) listo a

b) Le cas d'« Onirolalia »

« Onirolalia » constitue une sorte d'apothéose de notre réflexion sur le fantastique, dans la mesure où la nouvelle concentre à elle seule des éléments que nous avons analysés en détail précédemment. La différence avec les autres textes de la typologie que nous avons ébauchée est que l'extension de la nouvelle sur plusieurs pages permet la création d'une trame plus complexe et surtout plus détaillée, illustrée ; elle présente, pour les raisons énoncées, une perception plus *problématisée* du rêve. Enrique Congrains Martín précise que Güich parvient à « hacernos navegar en ese mundo en que realidad concreta y territorio onírico, pasado y presente, y el yo consciente y el otro yo del subconsciente se confunden⁶²¹ ».

Mais développons plus précisément l'analyse pour montrer dans quelle mesure ce récit de rêve constitue un archétype du texte fantastique onirique. Le titre et l'incipit du texte sont sans équivoque : le thème central est le rêve. Dès la première phrase également, le lecteur supposé prend conscience d'une situation d'énonciation particulière. À la manière d'un Butor en France ou d'Egardo Rivera Martínez dans « Lectura al atardecer », la nouvelle s'adresse à un personnage à la deuxième personne, ce qui crée d'emblée une intégration du lecteur.

Nous retrouvons dans le texte les moteurs traditionnels de l'effet fantastique : face aux événements étranges, le personnage mène une tentative d'explication. Par ailleurs, une explication rationnelle, pour interpréter le contenu de ses rêves, est avancée par un tiers, en l'occurrence, un ami analyste. Enfin, le développement du sentiment de peur est perceptible ici : « Horrorizado, presa de un terrible sentimiento de culpa, corres hacia la salida de servicio, descorres el cerrojo y abandonas despavorido ese lugar [...]. » Nous percevons aussi une intuition de l'*Unheimliche* dans « su rotunda familiaridad ». Du point de vue de la langue, nous retrouvons l'emploi de la structure « como si » avec cette fois chacune des deux versions du subjonctif imparfait, la forme en « -ra », inscrite dans la virtualité, et la forme en « -se », moins hypothétique : « recorres el sendero en sentido contrario, *como si algo te persuadiera* de que ya no hay nada que examinar ahí » et « Es *como si hubieses retornado* después de un largo período de ausencia. »

atacarlo. Sacudió la cabeza para espantar esta imagen y enseguida volvió a acomodarse en su canastilla, ronroneando para estar seguro de quién era y no hacer caso a los ojos que lo escrutaban a través de la oscuridad. » (« Il se réveilla en sursaut au milieu de la nuit, traînant encore dans sa mémoire l'image monstrueuse qui avait peuplé son rêve. Il se souvenait d'un homme à tête de chat (ou un chat à tête d'homme) sur le point de l'attaquer. Il secoua la tête pour éloigner cette image et il se réinstalla immédiatement dans son panier, ronronnant pour être sûr de qui il était, et ne pas tenir compte des yeux qui le scrutaient à travers l'obscurité. ») Ricardo Sumalavia « Mal sueño » in *17 fantásticos... I*, p. 80.

⁶²¹ « [N]ous faire naviguer dans ce monde où réalité concrète et territoire onirique, où passé et présent, où le moi conscient et l'autre moi du subconscient se confondent [...]. » CONGRAINS MARTIN, Enrique. *El mascarón de proa* de José Güich. *Lienzo*, 2008, n° 29, p. 279.

Mais José Güich dépasse cette écriture traditionnelle et laisse transparaître, dans la construction du texte, l’empreinte de ses lectures de Cortázar. Il réalise ainsi une double métalepse : le lecteur supposé rêve d’un personnage qui le surveille, et devient lui-même ce personnage, puis le desinit donne à comprendre que ce lecteur supposé est finalement enfermé dans le rêve (« él duerme para darte vida »), ce qui nous rappelle à la fois « La noche boca arriba » et « Axolotl ».

Plus encore, et c’est en cela que l’étude de cette nouvelle ne peut se faire qu’à cette étape de notre travail, Güich explore l’inconscient et la psyché à travers cette modalité d’écriture. Comme dans les autres nouvelles de cet auteur que nous avons étudiées, dans la trame narrative s’opère une confusion des temps, mais aussi une confusion des espaces selon deux modalités : les espaces reconnaissables par le lecteur (un espace liménien) et les espaces individuels de la maison. L’espace liménien se retrouve sans la mention de lieux précis et identifiables : Sacsayhuamán, Hernando de Soto, Los Quechuas, Los Paracas, Cieza de León. Les espaces de la maison sont plus personnels, mais la mention de la voiture, une Opel Record 68, peut créer un sentiment de reconnaissance de la part du lecteur. L’appel à l’expérience du lecteur est également perceptible dans l’évocation du fonctionnement du rêve : « como ya ha ocurrido en otros sueños, tus movimientos se hacen pesadísimos ; articular mensajes comprensibles implica una tarea muy trabajosa, sobrehumana. » Nous la retrouvons ensuite dans « los elementos tanáticos de tu primera juventud⁶²² », rappelant les personnes que l’on tue en rêve.

Le passage fantastique, dans ce contexte de dérèglement permanent, se concentre sur la confusion de la veille et du sommeil, lorsque le lieu vu en rêve vient s’intégrer à la progression narrative du personnage censé être éveillé.

Enfin, si nous dépassons la dimension narratologique de notre commentaire, nous nous attarderons sur la symbolique de la maison, le « continuum temporel » dont parlait Gaston Bachelard et qui renvoie à la psyché, dans une « quête spirituelle ». Dans notre texte, il s’agit d’une régression dans laquelle le monde de l’enfance évolue vers le passage à l’âge adulte. Güich s’attache à la description du fonctionnement du rêve, de l’impression de *déjà vu* sur laquelle nous aurons l’occasion de revenir : « Al principio inferiste que te sumías en una

⁶²² « Horrifié, en proie à un terrible sentiment de culpabilité, tu cours vers la sortie de service, tu tires le verrou et quittes, effrayé, cet endroit » (p. 75), « tu parcours le sentier en sens inverse, *comme si quelque chose te persuadait* qu’il n’y a là rien à examiner » (p. 81), « C’est *comme si tu étais revenu* après une longue absence. » (p. 85), « il dort pour te donner la vie » (p. 86), « comme cela s’est déjà produit dans d’autres rêves, tes mouvements s’alourdissent ; articuler des messages compréhensibles demande un effort énorme, surhumain. » (p. 77), « les éléments thanatiques de ta prime jeunesse [...] » (p. 80) « Onirolalia » in GÜICH RODRÍGUEZ, José. *El mascarón de proa*. Lima : Mesa redonda, 2006.

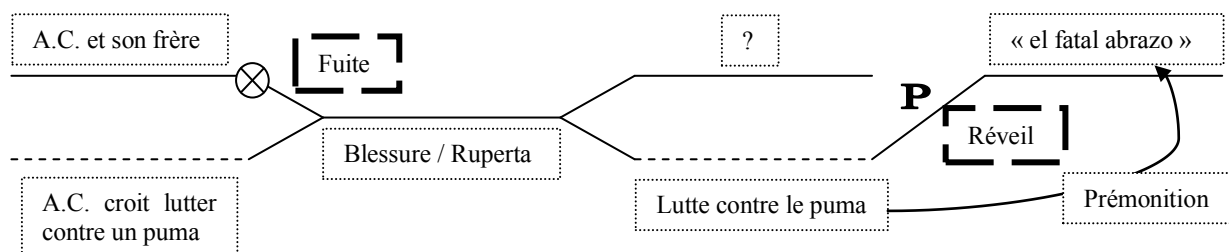
especie de dejavú o en ese estado de falso recuerdo conocido como paramnesia [...]. » Il mêle cette impression aux apports théoriques sur le rêve, comme le montrent les expressions « los sueños se nutren de sus propias leyes y resulta una estupidez cuestionar esa mecánica. » et « tu amigo, el analista, pretende convencerte de que los sueños son simplemente un mecanismo, una válvula de escape del inconsciente, y nada tienen que ver con anuncios oraculares – como suponían los antiguos – o con una vida secreta, diferente de aquella que desplegamos en la prosaica vigilia⁶²³ ». Cette référence conforte l'insistance sur la réception du texte.

Ainsi, nous avons l'impression de voir dans ce texte de nombreuses qualités littéraires réunies, qui toutes conjuguées les unes aux autres, contribuent à l'effet fantastique, dans une écriture originale par le choix d'énonciation et le traitement d'un thème classique.

2. Prolongements du rêve

a) *Rêve et prémonition*

Il arrive que le fantastique ait un rôle dans la trame, au-delà de la création d'un effet de surprise, de peur ou d'angoisse susceptible de naître chez le lecteur. L'effet fantastique peut être utile pour la progression narrative, notamment dans le cas de la prémonition. Il s'agit, dans notre corpus, de la nouvelle « La fuga de Agamenón Castro » de Cronwell Jara, dont la trame peut se schématiser de la manière suivante :



L'auteur est né en 1950, et son texte fait donc partie de notre corpus récent. Pourtant, il semble s'inspirer non pas d'auteurs fantastiques aussi cosmopolites que Cortázar ou Borges, mais plutôt de Miguel Ángel Asturias, car c'est un texte portant des marques de l'oral, dont les personnages sont associés à des animaux totem, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre de ce travail.

⁶²³ « Au début, tu laissais entendre que tu te plongeais dans une espèce de *déjà vu* ou dans cet état de faux souvenir, connu sous le nom de paramnésie » (p. 83), « les rêves se nourrissent de leurs propres lois et il est stupide de remettre en question cette mécanique. » (p. 72), « ton ami, le psychanalyste, prétend te convaincre que les rêves ne sont qu'un mécanisme, une soupape de l'inconscient, et n'ont rien à voir avec des oracles – comme le supposaient les anciens – ou une vie secrète, différente de celle que nous déployons dans la veille prosaïque. » (p. 81) *Ibidem*.

Dans la nouvelle, le rêve constitue un indice pour le lecteur : il est une prémonition, racontée dans ce que le lecteur comprend plus loin être un rêve qui a duré trois jours, et qui annonce la fin de la nouvelle. La modalité onirique rejoint le trouble des perceptions : « sintió una mano ; pero no. Era la rama de un sauce que chocaba suavemente con su brazo [...] ». Le rêve mêle entité humaine et animale, et le langage accompagne cette modalité à travers « [e]staba actuando con mucha astucia, mejor que un zorro » et « [e]s usted un toro », qui montre la résistance aux blessures.

Finalement, la remise en question de ce qui s'est passé en rêve est présentée dans le cadre d'une *autre réalité*, qui considère donc les deux univers comme deux faces d'un même réel, sans hiérarchie entre le songe et la veille : « – Pero, ¿qué muerte, qué asesinato? – y él la oye, la está oyendo y viendo, plena, vida [sic.], intrigada, en la luz de esa otra realidad⁶²⁴ [...] ». »

Ainsi, le rêve se prolonge dans l'état de veille des personnages et participe à la progression narrative par les suggestions que le lecteur peut repérer en s'attachant à la symbolique de l'univers onirique.

b) Intertextualité picturale par le rêve

C'est en premier lieu le motif du cauchemar qui attire notre attention. Carlos Schwab, dans « El paso del nordeste », rappelle au lecteur un personnage du patrimoine universel du fantastique : « A pesar de su impecable vestimenta tenía la mirada y los ademanes propios de un incubo extraído de alguna fábula gótica⁶²⁵ [...] ». Il s'agit pour nous d'un appel à l'iconicité de Johann Heinrich Füssli et son tableau *Le cauchemar*, dont Alain Chareyre-Mejan⁶²⁶ propose une élégante ekphrasis dans son ouvrage critique, à partir du travail de Jean Starobinski dans « La vision de la dormeuse ».

Le cauchemar se définit comme un « [é]tat d'oppression ou d'étouffement qui survient durant le sommeil », ou un « [r]êve pénible ou effrayant qui réveille le dormeur en le laissant dans un malaise ou dans l'angoisse ». Son étymologie est des plus intéressantes :

Composé, pour le premier élément, de la forme verbale cauche, de cauchier « presser », qui, étant donnée l'origine picarde du composé (cf. 1580, BODIN, Demon., 108 v^ods HUG. : Au pays de Valois et de Pycardie, il y a une sorte de

⁶²⁴ « [I]l sentit une main ; mais non. C'était la branche d'un saule qui heurtait doucement son bras » (p. 667), « Il agissait avec une grande astuce, mieux qu'un renard » (p. 669), « Vous êtes un taureau » (p. 672), « – Mais, quelle mort, quel assassinat ? – et il l'entend, il l'entend et la voit, pleine, vie [sic.], intriguée, dans la lumière de cette autre réalité [...] ». » (p. 674) Cronwell Jara, « La fuga de Agamenón Castro » in *La estirpe...*

⁶²⁵ « Malgré sa tenue impeccable, il avait le regard et les gestes caractéristiques d'un incube sorti d'une fable gothique ». Carlos Schwab, « El paso del nordeste » in *La estirpe...*, p. 817.

⁶²⁶ CHAREYRE-MEJAN, Alain. *Le réel et le fantastique*. Paris : L'Harmattan, 1998, p. 100.

sorcières qu'ils appellent cochemares), représente probablement un croisement entre l'ancien français chauchier « fouler, presser » attesté sous cette forme depuis la 2^e moitié du XII^es. (Li Sermon saint Bernart, 159, 22 ds T.-L.), du latin calcare (v. côcher) et la forme picarde correspondante cauquier. Le second élément est l'ancien picard mare (1285-1300 Gloss. abavus [Marchiennes, Nord], 1407 ds ROQUES, p. 37 : incubus : mare), emprunté au m. néerl. mare « fantôme qui provoque le cauchemar », VERDAM, auquel correspondent l'ags. mare « spectre » [angl. nightmare]

Mais allons un peu plus loin. Le rêve et les arts visuels se réunissent aussi dans « Entre dos eclipses » de José Donayre, en particulier avec cette charnière que constitue le tableau de Kandinsky : « Los eclipses parecían dibujados por Kandinsky para el cuadro *Trente* de 1937⁶²⁷ [...] ». Nous ne reviendrons pas ici sur le rôle de l'espace rêvé, étudié dans le sixième chapitre. Mais nous tenons à souligner que ce tableau appelle l'imagination et la rêverie du lecteur, il est identifiable par lui et constitue un point d'ancrage à partir duquel le lecteur peut poursuivre le fil proposé par l'auteur, comme il le ferait dans la contemplation d'un tableau.

Une nouvelle de notre corpus qui approfondit la question de l'intertextualité picturale est celle d'Edgardo Rivera Martínez, « Una diadema de luciérnagas ». Cette nouvelle fait le récit d'une étrange rencontre, à Lima, près de San Cristóbal, entre un narrateur à la première personne et un personnage portant un diadème couvert de lucioles. Il croit l'avoir déjà vu, et le retrouve ensuite en rêve : « Cené y me acosté, y ya en sueños vi otra vez esa figura, imponente en verdad, a pesar de su disparatada vestimenta y ese semblante que, al margen de todo, tenía algo de augusto, cuando no de sobrecogedor. » Quand il parvient à le voir de plus près :

A primera vista podía parecer el [rostro] de un hombre de mi edad, pero observado con más atención mostraba señales de una mayor, y mucho de la demacrada efigie de un personaje de Medoro, el gran pintor del siglo XVI. Sí, de un cuadro de gran formato, propiedad del monasterio, titulado El Rey de Judea [...].

Angélico Medoro a effectivement peint des œuvres qui sont aujourd'hui conservées au Museo de los Descalzos de la capitale. Les atours du mystérieux personnage surprennent le narrateur, et donnent l'impression d'un syncrétisme qui se traduit même de manière spatiale : « Por un momento tuve la impresión de que todo no había sido más que un engaño de la hora, de la soledad, de la neblina. Un espejismo, se podría decir, si espejismos hubiera en las noches invernales de esta costa⁶²⁸ [...] ». On est alors amené à se poser la question du sens de

⁶²⁷ « Les éclipses semblaient dessinées par Kandinsky pour le tableau *Trente* de 1937 ». José Donayre, « Entre dos eclipses » in *17 fantásticos... I*, p. 86.

⁶²⁸ « Je dînai et me couchai, et une fois endormi, je revis cette silhouette, vraiment imposante, malgré sa tenue extravagante et cet air qui, en marge de toute chose, avait quelque chose d'auguste, pour ne pas dire de

ce texte : s'agit-il d'un désir de métissage ? La modalité choisie est celle du rêve, de l'écriture fantastique. Est-ce à dire que ce syncrétisme n'est qu'un leurre, une illusion ? C'est ce que pense Carlos Calderón Fajardo dans une interview donnée en 2006 :

*La de Edgardo Rivera Martínez es la novela del idilio peruano, la que todo el Perú quería que alguien escribiera alguna vez. Rivera Martínez tiene una prosa muy fina, escribe muy bien, pero su novela es lo que la crítica esperaba, el encuentro de lo andino y costeño, lo blanco con lo indio, una reconciliación que no existe. Es cierto que es una buena novela, muy bien construida. Pero la visión que tiene es falsa. El Perú es un país fracturado y esa reconciliación no existe. Vivimos en tribus, cada uno tiene sus playas, sus discotecas y sus colegios*⁶²⁹.

Il ne remet pas en question les qualités de prose de Rivera Martínez, mais la réalité de la société péruvienne n'est pas selon lui et au moment de la publication du recueil *Danzantes de la noche y de la muerte* à l'heure d'une symbiose ni d'une réconciliation. Il est néanmoins intéressant de souligner chez Rivera Martínez le choix de la modalité onirique pour faire ce récit d'un idéal.

C. Aesthesis, poiesis et catharsis du lecteur virtuel

Pour poursuivre l'interrogation qui guide cette partie, nous sommes conduit à nous demander dans quelle mesure l'expression fantastique, au-delà de la question de la perception et du recours au rêve, touche le lecteur : mais de quel lecteur parlons-nous ? N'y a-t-il pas encore une illusion à voir le lecteur comme un être monolithique ? Quelques distinctions sont à établir pour commencer. Par son acte de lecture, tout lecteur est actif. Mais il y a plusieurs types de lecteurs, tout comme il y a plusieurs niveaux de lecture, notamment liés au temps : la première lecture, parfois dite « naïve », et une lecture avertie.

Pour développer cette partie, nous avons choisi de nous appuyer sur le travail de Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*. Nous approuvons donc la distinction qu'il

saisissant » (p. 14), « À première vue, il pouvait ressembler au [visage] d'un homme de mon âge, mais, observé avec plus d'attention, il avait l'air plus âgé, et faisait penser à l'effigie décrépite d'un personnage de Medoro, le grand peintre du XVI^e siècle. Oui, d'un tableau de grande taille, propriété du monastère, intitulé *Le Roi de Judée*. » (p. 15), « J'eus un instant l'impression que tout n'avait été qu'un piège de l'heure, de la solitude de la brume. Un mirage, pourrait-on dire, s'il y avait des mirages dans les nuits hivernales de cette côte [...]. » (p. 18) « Una diadema de luciérnagas » in RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. Lima y otros : Alfaguara, 2006.

⁶²⁹ « Le roman d'Edgardo Rivera Martínez est le roman de l'idylle péruvienne, celui que tout le Pérou voulait que quelqu'un écrive. Rivera Martínez a une prose très raffinée, il écrit très bien, mais son roman est ce que la critique attendait, la rencontre des Andes et de la côte, du blanc et de l'indien, une réconciliation qui n'existe pas. Il est certain que c'est un bon roman, très bien construit. Mais sa vision est fautive. Le Pérou est un pays fracturé, et cette réconciliation n'existe pas. Nous vivons en tribus, chacun a ses plages, ses discothèques et ses écoles. » ÁNGELES, Francisco et OTERO, Jorge. Ni comercial ni marginal : « Yo sólo soy un hombre de 60 años con pinta de moro, que ama la literatura ». *El Hablador* [en ligne], 2006/08, n°12. [Consulté le 22/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.elhablador.com/debate12_angeles2.htm.

établit entre le lecteur implicite, supposé ou « virtuel », et le lecteur réel. Le lecteur virtuel est défini comme « destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte⁶³⁰ ». Son choix de parler d'effet-personnage, à la suite de Philippe Hamon⁶³¹ et ce, dans une lecture psychanalytique, nous intéresse tout particulièrement dans ce chapitre consacré au lecteur et à la réception.

Néanmoins, il convient de poser une limite à notre approche. Jouve travaille sur un corpus de romans, français pour bon nombre d'entre eux⁶³² : le volume de texte est propice à donner de l'épaisseur aux personnages par leur description détaillée, ou volontairement lacunaire. Dans le cas de la nouvelle, beaucoup plus courte, les impacts sont différents, et les ébauches plus fréquentes. Mais les outils restent les mêmes, tout comme les distinctions présentées, notamment entre les différents types de lecteurs et les effets associés. L'analyse nous semble opératoire, et surtout utile pour déterminer des valeurs de nos textes fantastiques ; à nous maintenant de la prolonger avec l'interprétation des textes de notre corpus car il nous semble que les textes nous « parlent » de ce point de vue. La trichotomie du lecteur est présentée de la manière suivante : « Le lecteur de romans s'identifie au personnage (en tant que lisant), se projette dans sa situation (en tant que lu), mais en conservant un recul (en tant que lectant⁶³³) [...]. » Ce sont là les distinctions opérées par Michel Picard. Comment ces trois effets s'articulent-ils avec le fantastique ?

1. Aesthesis de l'effet personnel sur le lectant

a) Deux lectants qui analysent

Le lectant est celui qui s'interroge sur le contenu de sa lecture. L'*aesthesis* procède ainsi à un retour sur soi par le biais de la généralisation, dont la portée extra-textuelle positive est le bénéfice intellectuel, tandis que la portée négative serait l'illusion transcendante⁶³⁴. Mais comment procède cet effet ?

« QEPD Antonio B. » de Belevan sollicite ce que Jouve appelle le « lectant jouant » : le scénario de départ est connu de l'auteur et du lecteur puisque tous deux ont lu la nouvelle

⁶³⁰ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001 [1992], p. 21. Rappelons ici tout l'héritage que constitue le travail de Michel Picard dans *La lecture comme jeu* dans l'œuvre de Jouve.

⁶³¹ *Ibidem*, p. 173.

⁶³² Il consacre néanmoins des parenthèses aux écritures voisines, comme le conte, ou la nouvelle dans le cas du *Tour d'écrou* de Henry James.

⁶³³ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001 [1992], p. 221.

⁶³⁴ À propos des distinctions entre les types de lecteurs et types d'effets, voir les synthèses p. 168 et 241 de l'ouvrage de Vincent Jouve.

de Dino Buzzati⁶³⁵. Le travail de lecture réside alors dans le repérage des autres clins d'œil à l'auteur au long du texte, la manière de s'insérer dans le contexte d'un tiers – mais un tiers connu du lecteur et de l'auteur – et dans l'originalité de la recreation littéraire qui fait évoluer le personnage initial. Belevan réalise un tour de force par une mise en abyme du fantastique : l'ami Antonio, retrouvé de manière fortuite par le narrateur dans un stade de football, est mort depuis cinq ans dans le récit initial, et le prolongement de Belevan conduit le lecteur, par la désécriture, à découvrir qu'Antonio n'est pas l'ami, mais le personnage lui-même, faisant de lui un fantôme. C'est donc une fonction plutôt narrative, de recherche à l'intérieur du texte. De la même manière, le simple nom de la rue « Charlottenstrasse » dans « La otra cara de la moneda » suffit, pour le lecteur ayant une bonne mémoire, à convoquer Kafka et *La métamorphose* ; Gregorio n'est donc plus un étranger pour le lecteur. Le personnage est alors un pion que manie l'auteur pour jouer avec le lecteur.

« Las telas », de Johann Page, travaille aussi la référence à Kafka, mais transposée. Il ne s'agit pas d'un cafard, mais d'une araignée, qui se trouve au milieu de la rue et qui suscite la violence des habitants du quartier, qui la stigmatisent, puis l'exterminent : « La araña de hoy ocupa casi toda la calle y se encuentra atrapada entre dos de los postes de luz más grandes, lo que hace difícil comunicarse con los compañeros que llegan desde el otro extremo de la calle [...]. » La description de l'animal suggère celle de la pomme incrustée dans le dos de Grégoire : « Abre y cierra las mandíbulas torpemente intentando eliminar en algún grado el suplicio. Pero es cuestión de un buen golpe y luego alejarse, y eso ya todos lo saben. » Une fois la référence intertextuelle repérée, il revient au lecteur de donner du sens au choix de celle-ci. Le personnage secondaire, Gina, a une attitude particulière lorsqu'une araignée est attaquée :

[E]l rostro de Gina se torna lunar, inexpresivo y lejano como de abejorro, sus ojos se secan y sus labios decaen y se amoratan ; sus manos se enredan [...] crispándose levemente cada cierto momento, como si fueran presas de breves espasmos imprevistos ; su mirada se vacía como si en verdad le preocupase el lugar, el camino, lo posible en el abanico abierto en la naturaleza de esta nueva araña.

À mesure que le récit progresse, la proximité entre Gina et les insectes s'accroît : « coge una pequeña roca que se encuentra a su lado, la coloca en sus faldas y se toca las manos que ya van entregándose la una a la otra, como si ellas fueran también dos diminutas

⁶³⁵ Le récit en question est « Étrange rencontre », publié dans *Le K* en 1966.

arañas presas condenadas a la ejecución indeseable⁶³⁶ [...]. » Nous découvrons, par les yeux du protagoniste amoureux, tout le mystère qui entoure ce personnage, décrit à travers une poétique cultivée par Page pour exprimer la tension et la cruauté d'une micro-société qui élimine des insectes déjà affaiblis. L'auteur est né en 1979, à Lima, il a donc grandi dans une ville durant des années violentes. Le lecteur a alors une fonction herméneutique, consistant à reconstruire le projet de l'auteur par sa lecture, son rôle. Tout le travail de recherche et de détermination de l'arrière-texte des auteurs permet alors d'éviter les contresens et de préciser la portée du texte⁶³⁷. Nous ne pouvons, dans la mesure où l'œuvre de cet auteur est en construction, nous aventurer plus loin dans l'interprétation.

Dans les deux cas, celui du lecteur jouant comme celui du lecteur interprétant, il y a une forme de distance face à l'illusion référentielle créée par le texte. Cette distance est encore plus présente dans les cas de textes métafictionnels.

b) Les suggestions de la métafiction

Le passage « métaleptique » nécessite une participation active du lecteur, ne serait-ce que pour repérer ses différents niveaux. Elle permet un retour sur soi dans « Derechos de autor » du narrateur qui semble mener le récit pour aboutir à la décision finale de tuer son concurrent.

« El benefactor » de Rodolfo Hinostroza travaille le même type de ressorts narratifs. La nouvelle a reçu le prix Juan Rulfo en 1987. Précisions d'emblée qu'il n'y a pas de parti pris de vraisemblance dans le récit. Un auteur improvisé, Francisco Orihuela, reçoit des prix littéraires pour des textes qu'il n'a pas écrits. Mauvaise foi et usurpation d'identité parcourent le texte, dans une rédemption finale. Certes, il n'y a aucun quotidien vraisemblable possible comme point de départ. Alors, l'effet de fantastique s'opère au sein même de l'inadmissible, par une migration entre le personnage-auteur et le narrateur-imposteur : « algo me obligaba a

⁶³⁶ « L'araignée d'aujourd'hui occupe presque toute la rue et est coincée entre deux des plus grands lampadaires, ce qui rend difficile la communication avec les camarades qui arrivent de l'autre bout de la rue. » (p. 895), « Elle ouvre et ferme maladroitement les mâchoires, en essayant d'atténuer le supplice. Mais il suffit d'un bon coup, et de s'éloigner ensuite, et cela, tout le monde le sait. » (p. 897), « le visage de Gina devient lunaire, inexpressif et lointain, comme celui d'un bourdon, ses yeux se sèchent et ses lèvres s'abaissent et deviennent mauves ; ses mains s'entremêlent [...] en se crispant légèrement de temps en temps, comme si elles étaient en proie à de brefs spasmes imprévus ; son regard se vide comme si elle se moquait du lieu, du chemin, des possibilités offertes par l'éventail ouvert de la nature à cette nouvelle araignée » (p. 894), « elle prend un petit caillou qui se trouve à côté d'elle, elle le place sur sa jupe et touche ses mains qui, déjà, s'offrent l'une à l'autre, comme si, elles aussi, étaient deux petites araignées prisonnières, condamnées à l'indésirable exécution [...] » (p. 895) Johann Page, « Las telas » in *La estirpe*....

⁶³⁷ Par exemple, il permet d'expliquer le choix des prénoms dans la tétralogie de Carlos Calderón Fajardo. Nous avons repéré la proximité entre le personnage Ismael et la personne Abimael Guzmán, et, en suivant ce fil d'interprétation, nous retrouvons la même proximité entre le personnage Lilith, première femme d'Adam, et la personne Edith Lagos, membre de Sentier Lumineux.

representar perpetuamente el papel de Autor Famoso, que se había apoderado de mí, incrustando una segunda naturaleza en mi ser hasta entonces compacto, y creándome unas angustiosas dudas en cuanto a mi identidad [...]. » Nous relevons aussi une mise en abyme : « Y entonces descubrí, maravillado, que B. narraba mi propia historia, desde que había recibido aquel premio, una tarde muy lejana, en Trujillo⁶³⁸. » La métalepse identifiée peut alors rejoindre l'idée de folie, de dédoublement, de fragmentation de l'individu, et l'impression plutôt réjouissante du départ devient peu à peu cauchemardesque.

Le tutoiement du lecteur favorise la métafiction. « Lectura al atardecer », d'Edgardo Rivera Martínez, propose une réflexion sur le néant et l'absurde condition du lecteur. Il n'y a pas de personnage, mais un narrateur qui s'adresse au lecteur en le tutoyant. Ce lecteur est dédoublé avant de retrouver une unité à la fin du récit. En effet, il est lecteur-personnage en train de lire une nouvelle : « Al cabo de unos párrafos te preguntas de nuevo por el sentido del subtítulo. No, no hay aún, por lo menos hasta ahora, un verdadero acontecer, excepto ese acto de leer, tan semejante si no idéntico al tuyo. » À cette confusion des niveaux se joint un deuxième lecteur, celui de nous, lecteurs du texte de Rivera Martínez : « Hasta que al fin, muy avanzada ya tu lectura, se afirma en ti una certeza. Una súbita y aterradora certeza. Sí, la de que te hallas aprisionado por una red que ha tejido en torno a ti una araña invisible, y que, con cada paso que das en tu lectura, te empuja, y contigo al lector de ese texto, hacia una sima que los atrae y succiona como un agujero negro. » Le lecteur extradiégétique se voit d'un seul coup plongé dans l'histoire. Le dernier tour d'écrou réside dans l'évolution de notre statut : « Continúas, pues, hasta las últimas líneas, con la misma y aterrada fascinación con que lo hace el solitario personaje que te acompaña⁶³⁹ [...]. » Nous devenons ainsi personnage de la trame.

Plutôt qu'à la lecture, qui est finalement un piège puisque nous acceptons la fiction proposée par l'auteur, c'est peut-être à la création que le lecteur est invité par ce texte, et c'est

⁶³⁸ « [Q]uelque chose m'obligeait à jouer perpétuellement le rôle de l'Auteur Célèbre, qui s'était emparé de moi, incrustant une deuxième nature en mon être, jusqu'alors compact, entraînant d'angoissantes incertitudes quant à mon identité » (p. 219), « Et alors je découvris, émerveillé, que B. racontait ma propre histoire, depuis que j'avais reçu ce prix, un après-midi très lointain, à Trujillo. » (p. 224) Rodolfo Hinostroza, « El benefactor » in GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1980-1989*. Lima : Copé, 1997.

⁶³⁹ « Au bout de quelques paragraphes, tu t'interroges à nouveau sur le sens du sous-titre. Non, il n'y a pas encore, tout du moins jusqu'à présent, de véritable action, sinon cette lecture, si semblable, pour ne pas dire identique, à la tienne » (p. 194), « Jusqu'à ce qu'enfin, ta lecture bien avancée, une certitude s'encre en toi. Une certitude subite et terrifiante. Oui, tu te trouves emprisonné dans une toile qu'a tissée autour de toi une araignée invisible, et à chaque pas que tu fais dans ta lecture, elle te pousse, et avec toi, le lecteur de ce texte, vers des abîmes qui vous attirent et vous aspirent comme un trou noir » (p. 195), « Tu continues, donc, jusqu'aux dernières lignes, avec la même fascination terrorisée avec laquelle le fait le personnage solitaire qui t'accompagne [...]. » (p. 196) Edgardo Rivera Martínez, « Lectura al atardecer » in GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1990-2000*. Lima : Copé, 2001.

tout le travail d'interprétation du lecteur qui est remis en question de manière habile. Nous reviendrons plus loin sur ce travail créateur.

c) Jeux de pistes

Dans un journal consacré à l'œuvre de Loayza, un journaliste déclare : « Los dispositivos narratológicos de que se vale Loayza demuestran un cabal aprendizaje de las lecciones de Henry James y Ernest Hemingway, maestros de lo implícito⁶⁴⁰ [...]. » Pouvons-nous considérer alors que le fantastique est un *implicite guidé* ?

Par exemple, rappelons que « El pasajero de al lado » nous présente un personnage féminin décédé : « Lo demás de estar muerto es rutinario. Sabes a qué me refiero ¿verdad? Es aburrido, porque ya nadie que esté vivo *te escucha*⁶⁴¹. » C'est vrai, mais, dans la dynamique de métalepse de ce type de récit, le lecteur, lui, lit. Nous voyons donc, de la part de Roncagliolo, une manière indirecte, et implicite, de créer, à travers ce personnage, une proximité entre son travail et la lecture. L'effet est alors la création d'un niveau d'interprétation supplémentaire.

Le roman *La piedra en el agua* peut être interprété comme un immense jeu de pistes pour les raisons que nous avons déjà évoquées : création de différents niveaux de réalités, réalités en question imbriquées les unes dans les autres, ponts intertextuels par la mention de noms de personnages, intertextualité picturale, énigmes policières... En définitive, le roman propose un vaste panorama de références que le lecteur retrouve, ou découvre, et qui reflètent la culture littéraire de l'auteur.

Enfin, dans le cas du fantastique, la question du nombre de lectures dans la démarche interprétative est pertinente : l'effet est-il le même pendant et après une ou deux lectures ? Le travail d'écriture est d'autant plus important que l'effet d'une nouvelle, surtout fantastique, évolue entre la première et la seconde lecture, comme le souligne Tzvetan Todorov :

[L]a première et la seconde lecture d'un conte fantastique donnent des impressions très différentes (beaucoup plus que pour un autre type de récit) ; en fait, à la seconde lecture, l'identification n'est plus possible, la lecture devient

⁶⁴⁰ « Les dispositifs narratologiques auxquels a recours Loayza témoignent d'un apprentissage remarquable des leçons d'Henry James et d'Ernest Hemingway, maîtres de l'implicite [...]. » RAMÍREZ. FRANCO, Sergio. Sobre Luis Loayza. *Identidades, Reflexión, Arte y Cultura Peruana*, Suplemento del diario *El peruano*, 2004, año 2, n° 56, p. 6-7.

⁶⁴¹ « Tout le reste, quand on est mort, c'est la routine. Tu vois ce que je veux dire, pas vrai ? C'est ennuyeux, car plus personne, parmi les vivants, *ne t'écoute*. » Santiago Roncagliolo, « El pasajero de al lado » in *17 fantásticos... I*, p. 159.

*inévitablement méta-lecture : on relève les procédés du fantastique au lieu d'en subir les charmes*⁶⁴².

C'est alors que notre travail peut s'avérer adéquat, quand il essaie de figer le mouvement, d'en expliquer le mécanisme sans pour autant affecter la magie du texte. L'hypothèse que nous avançons est que, dans le cas de l'écriture fantastique, la seconde lecture d'une nouvelle est au moins aussi importante que la première, pour l'apprécier pleinement. Certes, les magiciens ne refont jamais leur tour une deuxième fois face au public. Mais le lecteur, lui, a la chance de pouvoir relire le texte et en explorer les couches superposées. Le *symbolon* unissant l'auteur et son lecteur peut alors être reconstitué.

2. Poiesis de l'effet personne sur le lisant

a) Du lecteur-rêveur au lecteur-acteur

Le lecteur-lisant, par son investissement affectif, s'identifie et cherche à savoir : un savoir dans l'action, un savoir dans l'évolution affective du personnage auquel il s'identifie, et un savoir culturel. Le revers de la médaille est une aliénation liée à une empathie dépourvue de toute raison.

Nous ne reviendrons pas ici sur la dimension de rêverie présente dans les textes de notre corpus. Ce qui nous intéresse en revanche, c'est l'incitation à l'action qui est générée par certains textes, comme si le lecteur tenait à maintenir l'effet de sa lecture dans un nouvel acte de création, à travers une modalité dans laquelle il est en mesure de s'exprimer car il a les outils et la technique propres à l'art en question. Dans le prologue aux *Cuentos malévolos* de Clemente Palma, l'Espagnol Miguel de Unamuno affirme :

*Si al concluir la lectura de un tomo de poesías no le sale a usted, aun sin quererlo, una estrofa, es o que los versos leídos no merecen que usted los leyerá o que usted no merece leerlos, o son indignos de usted o usted es indigno de ellos. Y del mismo modo al concluir un tomo de cuentos, si el lector no siente que le escarabajean deseos de escribir otro cuento y hasta que se le fragua su argumento o idea central, es que los cuentos no le han hecho mella alguna*⁶⁴³.

Lorsque cet effet personnage est atteint, alors le lecteur est conduit à revoir sa propre manière d'exister. L'impression mimétique naissant de la fin d'une lecture qui émeut profondément un lecteur est fugace, mais forte. Jouve s'interroge : « Comment un

⁶⁴² TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 95.

⁶⁴³ « Si, en terminant la lecture d'un recueil de poésie, il ne vous vient pas, même sans le vouloir, une strophe, c'est que les vers que vous avez lus ne méritaient pas que vous les lisiez, ou que vous ne méritez pas de les lire, qu'ils sont indignes de vous ou que vous êtes indigne d'eux. De même, si en terminant un recueil de nouvelles, le lecteur ne se sent pas démangé par l'envie d'écrire une autre nouvelle et que son argument ou son idée centrale ne prend pas forme, c'est que les nouvelles ne l'ont aucunement touché. » UNAMUNO, Miguel de. *Prólogo*. In PALMA, Clemente. *Cuentos malévolos*. Barcelona : Salvat, 1904, p. XV.

personnage, être de papier, peut-il influencer un individu de chair et d'os ? [...] c'est au niveau de l'imaginaire que se situe le *point de passage*⁶⁴⁴. » Ce point est d'autant plus troublant pour nous qu'il semble s'être opéré, dans notre travail de recherche, un effet de mise en abyme (fantastique ?). C'est en lisant cet extrait, qui insiste sur la réalisation d'une co-existence entre le personnage et son lecteur, que nous rencontrons l'expression « point de passage », employée et développée en deuxième partie de notre travail, et que nous redécouvrons cette expression sous un jour différent dans l'élaboration de la troisième partie, dans les mots de l'analyse de Jouve. L'effet fantastique est-il en mesure de transgresser aussi le travail d'analyse littéraire ?

Revenons à l'interrogation que suscite l'hommage qu'Unamuno rend à Clemente Palma : y aurait-il, si nous voulons prolonger le travail de Fludd, une autre *vermis*, située entre l'âme raisonnante et l'âme agissante, pragmatique ?

b) Les degrés de sympathie

Dans l'effort de synthèse qui caractérise cette partie, essayons de problématiser la notion d'identification du lecteur au personnage et d'évaluer les degrés de sympathie et d'empathie. Gardons-nous de l'illusion qui consisterait à croire que l'identification est homogène sur toute la nouvelle. Nous nous concentrerons sur les nouvelles du corpus restreint.

Le premier cas est celui d'une identification *possible*. Elle ne l'est jamais absolument mais plutôt globalement. La plupart du temps, cette possibilité vient de l'appel à une expérience familière, dont le lecteur a pu faire l'expérience. Rêver en regardant la mer et laisser son esprit divaguer comme dans « El hombre que mira el mar », briser par accident un objet dont on sait qu'il a une valeur toute particulière pour son propriétaire comme « El ropero los viejos y la muerta », ressentir d'étranges impressions, à la fois familières et étrangères lorsqu'on voyage et que l'on dort dans un hôtel, se demander ce que peut penser notre animal de compagnie. La sympathie du lecteur, lorsque l'effet fantastique a lieu, repose alors sur un passage qui renvoie à l'insolite du quotidien.

Le second cas est celui d'une identification *possible sous conditions*. Il s'agit par exemple de connaître l'histoire nationale, ou le contexte de rédaction du texte, pour que l'effet d'empathie ait lieu : le roman *Gris* fait partie de ces cas de figure, ainsi que la nouvelle

⁶⁴⁴ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001 [1992], p. 200.

« Última visita ». Cette dernière a pour point de départ une anecdote qui est arrivée à l'auteur, et à partir de laquelle il a construit sa trame.

Le troisième cas renvoie à une identification *impossible*. C'est le cas du Xavier Teruel dévoré par une mite dans une écriture grotesque, des personnages conscients de leur statut d'être de papier chez Zúñiga, de l'immoral personnage de « El benefactor », ou du squelette que nous ne sommes pas encore dans « Claustrofobia ». Il n'y a dans ces textes aucun réalisme, et le passage fantastique a alors lieu grâce à la conjonction de plans au sein de la construction d'un récit qui n'est pas fondé sur notre idée du réel.

Enfin, il existe des cas d'identification *impossibilisée*. L'identification du lecteur au personnage était possible, jusqu'au passage qui a créé l'effet fantastique. Nous pensons par exemple au chat de Sumalavia dans « Mal sueño », à l'épouse paranoïaque de « Sin retorno », ou à l'anti-héros de « Lápices » à cause du développement de l'absurde.

Revenons un temps sur ce cas extrême : il s'agit d'une forme d'hallucination. Nous avons analysé la nouvelle dans sa dimension narratologique avec les passages qu'elle propose. Mais cela n'explique pas pour autant le sentiment d'amusement ressenti par le lecteur, au-delà du caractère absurde de la situation. Merleau-Ponty propose l'interprétation suivante qui nous semble bien résumer le cas de notre personnage :

*L'existence du malade est décentrée, elle ne s'accomplit plus dans le commerce avec un monde âpre, résistant et indocile qui nous ignore, elle s'épuise dans la constitution solitaire d'un milieu fictif. Mais cette fiction ne peut valoir comme réalité que parce que la réalité elle-même est atteinte chez le sujet normal dans une opération analogue*⁶⁴⁵.

Le lecteur peut retrouver du même, du semblable, *mutatis mutandis*, dans son propre quotidien. Alors, s'il n'y a pas identification, il y a tout de même sympathie. Mais dans un premier temps au moins, il semble y avoir un isolement du protagoniste, isolement qui provoque le rapprochement de l'auteur et du lecteur. Ce n'est qu'ensuite que le personnage, dans une seconde lecture, devient sympathique aux yeux du lecteur.

À ce point de notre analyse, nous sommes en mesure d'établir une distinction que nous n'avions pas encore faite lors de l'étude de nos textes, en les considérant tantôt dans leur dimension intertextuelle, tantôt dans leur construction langagière, selon nos deux premières parties. Il y aurait deux familles. La première ferait se rejoindre des textes proches du fantastique du *Horla*, dont feraient partie « Lápices », « Sin retorno », « Hombre en el espejo ». Il s'agit de textes dont l'effet fantastique naît du retranchement du personnage dans

⁶⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976 [1945], p. 400.

les fantasmes. Le lecteur peut ou non s'identifier au personnage, mais celui-ci semble en tout cas ne plus percevoir son environnement comme le font ses semblables. C'est un fantastique à spirale centripète, par laquelle le sujet se recentre sur lui-même. La seconde famille relèverait alors, à l'opposé, d'un fantastique centrifuge : il s'agirait de la description d'un consensus sur de l'inexplicable, mais ressenti en commun, et dont le narrateur ou le personnage se fait le porte-parole : l'interrogation métaphysique de José B. Adolph, tous les textes hérités de l'écriture de Cortázar en feraient partie.

Cette dernière interprétation rejoint la définition de la philosophie selon Merleau-Ponty : « La philosophie n'est pas science, parce que la science croit pouvoir survoler son objet, tient pour acquise la corrélation du savoir et de l'être, alors que la philosophie est l'ensemble des questions où celui qui questionne est lui-même mis en cause par la question⁶⁴⁶. » N'est-ce pas également ce qui se passe avec l'écriture fantastique, d'où le besoin que nous avons ressenti de mener une réflexion à partir de lectures philosophiques ?

3. Catharsis de l'effet prétexte sur le lu

Le lecteur-lu projette dans les textes ses propres pulsions, en les utilisant comme prétextes. Au personnage sont alors associées les diverses pulsions que sont la *libido sciendi*, la *libido sentiendi* et la *libido dominandi*. Il s'opère, via le texte, un voyage intérieur plus ou moins conscient du lecteur qui retrouve son « moi passé ». L'issue positive est une catharsis tandis que la portée négative serait une sorte de répétition auto-centrée de ce passé, qui absorberait l'altérité sans distance. L'effet prétexte permet donc de réaliser en quelque sorte par procuration les désirs ordinairement refoulés. C'est dans cet effet, et souvent dans sa portée négative, que l'on a tendance à classer d'emblée les textes fantastiques. Pourquoi ?

Nous n'avons pas développé le traitement dans nos textes de la question de la sexualité, ni celle de l'érotisme et son rapport avec le fantastique. L'étude d'une bibliographie développée sur la question nous éloignerait de notre projet d'analyse littéraire pour nous emmener sur le terrain psychanalytique. Néanmoins, puisque Jouve propose une approche de la *libido*, nous pouvons nous permettre une incursion dans ce domaine. Nous relevons dans nos textes de nombreuses références à la sexualité ou à l'érotisme, qui, dans certains cas, ne semblent pas avoir été intégrées au récit pour un *placere* creux, gratuit et dénué de sens. Jouve précise : « Le voyeurisme du lecteur, en tant que désir de voir et de savoir, est à rattacher à ce que la psychanalyse appelle la "scoptophilie". Le relais textuel maintient une distance

⁶⁴⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 2006 [1979], p. 46-47.

infranchissable entre le regardant et le regardé. Cette séparation est la source même du plaisir du lecteur⁶⁴⁷ [...]. »

« Erde », de Fernando Iwasaki, pousse à l'extrême grotesque cette pulsion scopique du lecteur en donnant le ton dès la première phrase : « Desde que entré en la clase la vi : los ojos verdes mirando al vacío y su boca frutal mordiendo el lápiz. » C'est peut-être là une question de sensibilité subjective du lecteur que nous sommes, mais nous pensons que ces allusions systématiques qui annoncent la scène finale cocasse, où l'acte sexuel se croise avec Méduse et Cerbère, altèrent la réalisation de l'effet fantastique. Borges est mentionné dans une référence intertextuelle à l'Aleph (« arribo ahora al inefable centro de mi relato⁶⁴⁸ ») mais nous avons bien du mal à comprendre la portée de cet appel à l'auteur argentin dans ce contexte. Il y a peut-être, dans ces exagérations et caricatures, le souhait de surprendre et de continuer à franchir des limites dans l'écriture de l'excès. Le problème qui se pose ensuite est de savoir si cette stimulation hyperbolique de la scoptophilie est un jeu, une nécessité littéraire, ou encore un simple désir d'attirer l'attention du lecteur dans un effet de mode devenu traditionnel.

Ne tombons dans l'écueil qui consisterait à croire que dans nos textes, le principe de plaisir dépasse l'effet littéraire, ce qui rejoindrait encore une fois la qualification d'*escapista*, de refuge dans l'imaginaire individuel, et loin de l'environnement extérieur, de la réalité.

Par exemple, Gonzalo Málaga propose une relecture intéressante de la scène primitive, de manière ironique. Le point de vue choisi pour le personnage qui observe est celui du fantôme d'un homme auquel les protagonistes avaient dit, avant sa mort, qu'ils souhaiteraient le revoir⁶⁴⁹ : « En otras circunstancias habríamos manifestado una gran alegría por verlo nuevamente... pero Magdalena y yo valoramos mucho nuestra privacidad. » Dans un premier temps, le lecteur peut à nouveau être le seul voyeur, sans concurrent : « después de dos semanas de continuas molestias, nos sentimos lo suficientemente separados de Speechman como para hacer el amor sin el fastidio de ser interrumpidos por sus comentarios o sus preguntas inoportunas⁶⁵⁰ [...]. » Cependant, malgré des installations qui seraient efficaces

⁶⁴⁷ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001 [1992], p. 90-91.

⁶⁴⁸ « Dès que j'entrai en classe, je la vis : ses yeux verts regardant le vide et le fruit de sa bouche mordant le crayon. » (p. 53), « j'arrive à présent à l'ineffable centre de mon récit » (p. 64). Fernando Iwasaki, « Erde » in *17 fantásticos... 2*.

⁶⁴⁹ L'arrivée du fantôme est, encore une fois, intéressante pour l'idée de désécriture : « [...] viniendo del pasadizo que comunica nuestra habitación con un patiecito » (« [...] venant du passage qui fait communiquer notre chambre avec une petite cour »). Gonzalo Málaga, « Speechman » in *17 fantásticos... 1*, p. 137-138.

⁶⁵⁰ « Dans d'autres circonstances, le revoir nous aurait procuré une grande joie... mais Magdalena et moi attachons une grande importance à notre intimité. » (p. 138), « au bout deux semaines de dérangements continus, nous nous sentîmes suffisamment séparés de de Speechman pour faire l'amour sans l'agacement d'être interrompus par ses commentaires ou ses questions inopportunes [...]. » (p. 139) *Ibidem*.

pour se défendre face à l'intrusion d'un être humain, Speechman revient hanter les personnages. La pulsion scopique, ou *libido sciendi*, est frustrée. L'issue de la nouvelle est du même type que celle de « La extraña muerte de Xavier Teruel » : c'est la destruction de la page du livre dans lequel Speechman apparaît, c'est-à-dire un objet du monde sensible, qui élimine le voyeur. Ainsi, la mise en scène de la situation du voyeur, permet de retrouver la dimension auto-réflexive du fantastique en action ici.

À la pulsion scopique, qui est une déclinaison de la *libido sciendi*, s'ajoutent deux autres pulsions : la *libido sentiendi* concerne le retour du refoulé, dans lequel se libère l'inhumain, notamment à travers le vol, le viol et le meurtre, tandis que la *libido dominandi* rejoint le désir de totalité des espaces à conquérir : la famille, le privé, le social et l'idéal. Le personnage-prétexte séduit donc le lecteur-lu en activant ces pulsions fondamentales, qui trouvent leur climax dans la figure d'un personnage bien connu des textes fantastiques : le fou. Comme le précise Jouve : « Le fou est, de fait, à la croisée des trois formes de la libido : il sait (en tant qu'illuminé), il a des désirs sans bornes (en tant qu'adulte-enfant) et il possède, grâce à son statut, un pouvoir sans équivalent⁶⁵¹. » Comment se manifeste, au Pérou, l'appropriation de ces textes ?

4. Réception et action : poiesis péruvienne

a) Diffusion et anthologies

Concentrons-nous maintenant sur la réaction, la *poiesis*, des lecteurs péruviens. Nous n'avons pas eu beaucoup de difficulté à nous procurer les œuvres qui constituent notre corpus : le Salon du Livre (Feria Internacional del Libro), et le rendez-vous annuel qu'il suppose, grâce aux nombreuses tables rondes qui permettent la promotion des œuvres récemment publiées, est un lieu où il est possible de rencontrer les éditeurs sur une longue période, ce qui fait que nous avons eu la possibilité de leur demander des œuvres qu'ils ont rapportées plus tard. Pour *La estirpe del ensueño*, le problème vient plutôt de la petite taille de la maison d'édition qui propose des exemplaires brochés de manière artisanale, d'une qualité médiocre, et non exempts de coquilles récurrentes. Mais l'anthologie a le mérite d'exister, et montre le reflet d'un travail de recherche, puisque cet ouvrage est le résultat d'un choix de la part des deux auteurs⁶⁵². Ce choix est problématisé en introduction, et, même s'il est discutable, permet une première approche de la question.

⁶⁵¹ JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001 [1992], p. 166-167.

⁶⁵² Voir à ce propos les réponses de Gonzalo Portals en annexe de ce travail.

Quant aux deux anthologies des *17 fantásticos cuentos peruanos* de Gabriel Rimachi et Carlos Sotomayor, nous avons pu les trouver en librairie. Les anthologies de Ricardo González Vigil sont, pour leur part, accessibles en bibliothèque universitaire sans aucun problème. Par conséquent, il n'est pas difficile aujourd'hui de se procurer, si l'on est au Pérou ou via des sites internet nationaux, les ouvrages de la littérature fantastique péruvienne.

Néanmoins, c'est le lecteur qui sait ce qu'il cherche qui trouvera ces textes. Le flâneur sera peut-être malheureusement absorbé par les piles d'ouvrages de grande distribution, ou noyé au milieu des livres d'« autoayuda » qui proposent des recettes pour mieux vivre son quotidien et sans demander l'effort que nécessite la lecture. Mais cette tendance n'est propre, nous semble-t-il, ni au Pérou, ni à l'Amérique latine. En témoigne le désir, en France par exemple, de proposer des Salons du Livre de petits éditeurs dont les moyens de diffusion sont moins développés que les grandes maisons, mais qui publient des ouvrages de qualité.

C'est ainsi qu'Enrique Congrains Martin évoque, à propos de José Güich, le problème de la circulation des œuvres : « para el autor este "mascarón" es como su carta de presentación o como la puerta que se abre para darle la bienvenida al lector. Ojo, al lector peruano, no solo porque el autor lo es, sino porque la circulación de la obra se ha restringido a nuestro país⁶⁵³ [...] ». Nous comprenons alors le problème que pose la diffusion restreinte des œuvres, et alors, le sens de notre travail de recherche qui veut mettre en avant des textes malheureusement peu connus. Comme le rappelle Marie-Madeleine Gladieu :

Si de plus en plus d'écrivains d'Amérique latine trouvent audience auprès des grandes maisons d'édition espagnoles (Alfaguara, par exemple, qui s'est implanté dans la plupart des pays d'Amérique hispanique), de nouveaux éditeurs sont apparus depuis le début du XXI^e siècle comme autant d'appels à la création. Les librairies spécialisées jouent alors un rôle de première importance dans la diffusion d'œuvres nouvelles, souvent d'avant-garde⁶⁵⁴.

À cette lecture, nous pensons immédiatement à la petite librairie de la rue Larco dans le quartier de Miraflores à Lima, appelée *Contracultura*, et portant sur son enseigne la mention provocatrice « Tenemos los libros que tus padres nunca comprarán⁶⁵⁵ ». Loin d'être un repaire ésotérique pour adolescents en quête de sensations fortes, la librairie propose non seulement des ouvrages en marge des publications de masse, mais aussi des romans et essais

⁶⁵³ « [P]our l'auteur, cette "figure" est comme sa lettre de recommandation, ou comme la porte qui s'ouvre pour souhaiter la bienvenue au lecteur. Attention, au lecteur péruvien, non seulement parce que l'auteur l'est, mais parce que la circulation de l'œuvre est restée limitée à notre pays [...]. » CONGRAINS MARTÍN, Enrique. *El mascarón de proa* de José Güich. *Lienzo*, 2008, n° 29, p. 273.

⁶⁵⁴ GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVÉ, Alain. *L'arrière-texte, pour repenser le littéraire*. Bruxelles : Peter Lang, 2013, p. 182.

⁶⁵⁵ Nous avons les livres que tes parents n'achèteront jamais.

relevant de toutes les catégories de l'arbre de notre première partie.

Carlos Enrique Saldívar, très actif sur les réseaux sociaux qui font la promotion des textes de fantastique et de science-fiction, recense dans « Las revistas de literatura fantástica en el Perú⁶⁵⁶ » les revues publiées au Pérou depuis les années 1990, consacrées exclusivement ou non aux domaines qu'il a délimités comme « fantasía, terror y ciencia ficción ».

À son inventaire non exhaustif, nous ajouterons les revues *Lienzo* (revista de la Universidad de Lima), *Ángeles y demonios*, *Hueso húmero* mais aussi *Umbral*, toutes ces revues étant consultables en bibliothèque universitaire, notamment à la PUCP. Parmi les revues mentionnées par Saldívar, nous notons la mention d'un éditeur que nous connaissons aussi comme auteur, Pablo Nicoli Segura, ce qui confirme l'idée de la création d'un groupe solide autour de la question du fantastique au Pérou.

Ainsi, les anthologies ne sont pas les seules à témoigner de la vie de cette écriture : les revues en sont un autre. Les blogs, quant à eux, permettent une diffusion à un plus large public encore⁶⁵⁷.

Un auteur de notre corpus attire à nouveau notre attention pour cette question de la poiesis des auteurs péruviens. Il s'agit de Pilar Dughi, qui pose ouvertement le problème de l'édition :

*El supuesto buen libro se define, así, por la magnitud de una venta dirigida a un hipotético gusto literario adscrito a un lector ideal azaroso, pues en los grandes mercados foráneos muchos autores no alcanzan más de tres semanas de permanencia en las carteleras de venta. Se pierden no sólo malos, sino también buenos libros que no han podido responder a las necesidades de recuperación de costos del marketing*⁶⁵⁸.

Nous y lisons une forme d'engagement de la part de l'auteur. Et les bons livres, les livres de *littérature*, s'inscrivent dans la durée :

Entonces aparece algún libro, o un autor, que sabe evocar el silencio del pensamiento creador, proponiéndonos, subrepticamente, las viejas preguntas, tan antiguas como nuestros ancestros, de una búsqueda de sentido para los pequeños y transitorios actos de nuestra vida, y para las que no tenemos las

⁶⁵⁶ SALDÍVAR, Carlos Enrique. Las revistas de literatura fantástica en el Perú. In : CRUZ, Antonio. Tardes amarillas [en ligne]. Santiago de Estero : Revista Tardes Amarillas. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://tardesamarillas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=175:carlos-enrique-saldivar&catid=5:colaboraciones&Itemid=15. Le texte a été présenté le 25 mai 2012 à la Casa de la Literatura Peruana de Lima, dans le cadre du Primer Encuentro Nacional de Revistas Literarias.

⁶⁵⁷ Nous pensons notamment au blog d'Elton Honores, créé en 2011 et actuellement disponible à l'adresse : <http://eltonhonores.blogspot.fr/>.

⁶⁵⁸ « Le livre supposément bon se définit, ainsi, par l'ampleur d'une vente qui s'adresse à un hypothétique goût littéraire assigné à un lecteur idéal virtuel, car, sur les grands marchés contemporains, beaucoup d'auteurs ne restent pas exposés à la vente plus de trois semaines. On perd non seulement de mauvais, mais également de bons livres, qui n'ont pu répondre aux besoins de retour sur investissement du marketing. » DUGHY, Pilar. ¿Cuándo un libro de literatura es bueno?. *Quehacer*, 1997/09, n° 105.

*consoladoras certidumbres del pasado, cuando todavía creíamos en los dioses de la tierra. Será quizás la historia que nos despierta a nosotros, y no necesariamente a nuestro vecino, la conmoción que sintiera un lector del siglo XIX, descubriendo el sacrificio inútil y pueril de Charles Bovary. Y ese descubrimiento sólo puede experimentarlo uno mismo. Con su propia vida. Con su única historia. Y en esos casos, desafortunadamente para un lector que perdió el hábito de la elección, y afortunadamente para el libro, parece que radio bamba no siempre funciona*⁶⁵⁹.

Enfin, si le choix de notre objet d'étude peut sembler, en France, marginal mais plausible, étudier le fantastique au Pérou, c'est-à-dire en faire un objet d'étude, n'allait pas de soi jusqu'à il y a quelques années. La validité des travaux semble venir de la publication d'anthologies comme en témoignent à la fois le parcours et le travail d'Elton Honores, pour lequel « [l]as antologías han sido, y son, un modo de oficializar a ciertos autores para su posible ingreso en al canon del mundo académico⁶⁶⁰ ».

b) Réappropriation

Comme nous l'avons fait remarquer, depuis quelques années, des colloques ayant pour thème la littérature fantastique sont organisés tous les ans à Lima. Des revues universitaires consacrent des articles aux auteurs de fantastique. Des anthologies, qui ont sans doute un écho plus prononcé que des publications individuelles isolées, ont été publiées depuis une petite dizaine d'années, ce qui porte à croire qu'une génération est en train de se constituer. Ce mouvement, parfois relié à un autre phénomène appelé « Petit Boom », met en avant l'exploration de la fragmentation au lieu de la tentative d'expression de la totalité de son grand frère. Peut-on considérer que Loayza en est le précurseur ?

[E]l fragmento implica una crítica al proyecto de representar « una totalidad ». Esto se manifiesta, en la tendencia de la escritura fragmentaria a subrayar la ruptura entre la obra y sus referentes, o bien, en la renuncia a adjudicar una teleología al texto [...] otro fue su camino, que lo alejó de intentos épicos, pero preservó de que su obra se hundiera en lo informe y lo deficitario (cuántos textos

⁶⁵⁹ « Alors apparaît un livre, ou un auteur, qui sait évoquer le silence de la pensée créatrice, en nous proposant, subrepticement, les vieilles interrogations, aussi vieilles que nos ancêtres, d'une recherche de sens pour les petits actes transitoires de notre vie, et pour lesquels nous n'avons pas les certitudes consolatrices du passé, lorsque nous croyions encore aux dieux de la terre. Ce sera peut-être l'histoire qui nous réveille, nous et pas nécessairement notre voisin, l'émotion qu'avait ressentie un lecteur du XIX^e siècle, en découvrant le sacrifice inutile et puéril de Charles Bovary. Et cette découverte, on ne peut la faire que par soi-même. Avec sa propre vie. Avec son histoire unique. Et dans ces cas-là, malheureusement pour un lecteur qui a perdu l'habitude du choix, et heureusement pour le livre, il semble que le téléphone arabe ne fonctionne pas toujours. » *Ibidem*.

⁶⁶⁰ « Les anthologies ont été, et sont, une manière d'officialiser certains auteurs pour leur entrée possible dans le canon du monde académique. » HONORES, Elton. La otra margen : sobre las antologías de la literatura fantástica en el Perú. *Ínsula barataria, revista de literatura y cultura*, 2007, n° 7, p. 53.

del boom y sus alrederores que pretendieron ser « totales » resultaron, a la postre, « insuficientes »⁶⁶¹).

Dans cette dynamique, des auteurs mettent en avant la thématique urbaine, dans laquelle s'insèrent aisément les auteurs d'expression fantastique.

Une autre tendance est celle étudiée par Juan Alberto Osorio, qui met un point d'honneur à reconnaître le développement de la littérature andine⁶⁶². D'autres critiques sont plus nuancées, comme Carlos García Miranda, dont la conclusion à propos de la jeune génération est peu élogieuse. Il remarque « la insistencia de cierto [sic.] jóvenes narradores en buscar "nuevas" formas de expresión, aunque sucumban en el intento. Lástima que en la mayoría de los casos se entienda por "nuevo" la simple adaptación a nuestro contexto de algunas prácticas narrativas surgidas en otros espacios⁶⁶³. »

Enfin, si nous changeons d'échelle, nous remarquons la constitution d'une génération d'auteurs et les liens fructifères qui peuvent unir un continent à un autre. Nous avons déjà évoqué l'exemple catalyseur de Sarah Ellen, de Carlos Calderón Fajardo à Fernando Iwasaki⁶⁶⁴; notons enfin que c'est David Roas qui a écrit la quatrième de couverture de *Cuatro páginas en blanco* de Lucho Zúñiga.

⁶⁶¹ « [L]e fragment implique une critique du projet de représenter "une totalité". Cela se manifeste par la tendance de l'écriture fragmentaire à souligner la rupture entre l'œuvre et ses référents, ou bien dans le renoncement à assigner une téléologie au texte [...] tout autre a été son chemin, qui l'a éloigné des tentatives épiques, mais a évité que son œuvre ne plonge dans l'informe et le déficitaire (combien d'œuvres du boom et assimilées qui prétendaient être "totales" finir, au bout du compte, par s'avérer "insuffisantes" ? » RAMÍREZ. FRANCO, Sergio. Sobre Luis Loayza. *Identidades, Reflexión, Arte y Cultura Peruana*, Suplemento del diario *El peruano*, 2004, n° 56, p. 7.

⁶⁶² OSORIO, Juan Alberto. Literatura peruana contemporánea. *Umbral, Revista de Educación, Cultura y Sociedad*, Chiclayo : Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación (Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo), 2003/10, n° 5, p. 154-159.

⁶⁶³ « [L]'insistance de certains jeunes narrateurs à rechercher de "nouvelles" formes d'expression, au risque d'échouer dans leur tentative. Il est dommage que, dans la majeure partie des cas, on considère comme "nouvelle" la simple adaptation à notre contexte de pratiques narratives surgies dans d'autres aires. » GARCÍA MIRANDA, Carlos. De críticos, novelistas y otros bribones. Un acercamiento a la narrativa peruana en los años noventa [en ligne]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 1997, n° 27. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/peruana.html>.

⁶⁶⁴ Nous lisons ainsi à la toute fin de l'ouvrage : « 5^a edición. Se terminó de imprimir a 17 de Julio de 2009, día de la resurrección de Sara Hellen, linchada por vampirismo en Blackburn y que antes de morir anunció que después de cien años regresaría para vengarse. » (« 5^e édition. Achievé d'imprimer le 17 juillet 2009, jour de la résurrection de Sara Hellen, lynchée pour vampirisme à Blackburn et qui, avant de mourir, annonça que, cent ans plus tard, elle reviendrait pour se venger. ») IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2009 [2004]. Colección Voces / Literatura, 38, p. 144.



Finally, this chapter has shed some light on some of the issues of the reception of fantastic texts. In the measure where the perception of the human being is lacunary, the exploration of « zones d'ombres » permits the realization of the effect of coincidence of plans. De même, l'appel à une expérience commune avec le lecteur, par le rêve ou la sensibilité artistique, rend ce dernier plus disponible pour percevoir les brèches d'un fonctionnement « imparfait » de la nature humaine. Enfin, *aesthesis*, *poiesis* et *catharsis* s'entrecroisent dans l'acte de lecture pour créer le plaisir du texte. Alors, dans quelle mesure les textes que nous avons étudiés peuvent-ils avoir une portée universelle et dépasser les frontières nationales ?



Chapitre 10 : Fantastique apomorphe et tendance universelle

Revenons un temps sur le fantastique plésiomorphe : Todorov, dans l'un des derniers chapitres de sa théorie, intitulé « Littérature et fantastique », emploie presque systématiquement non pas l'adjectif « fantastique », mais « surnaturel » : « la fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de la transgresser⁶⁶⁵. » Il semblerait que ce qu'il appelle « surnaturel » renvoie à un ancêtre commun au fantastique, au merveilleux et à l'étrange qu'il a distingués au début de son travail. Ceci rejoint l'idée avancée dans notre première partie, et nous invite à réfléchir, selon un dernier axe, à cette question du fantastique protéiforme.

Malgré les points de convergence entre les textes et nos interprétations, il est indispensable de tenir compte, au long de ce chapitre, de la singularité des diverses sphères culturelles :

*Décontextualisées, ou contextualisées dans un monde de culture occidentale, l'explication ou la traduction de ces textes perdent une grande partie de la valeur qu'elles incarnent pour un public andin. La frayeur d'une petite fille voyant des militaires, qui viennent de recruter de force des jeunes gens à peine sortis de l'adolescence, prendre un chemin longeant les grottes, en pensant avoir affaire à des diables, ne peut être correctement interprétée que si le lecteur sait que, dans l'imaginaire andin, ces lieux sont habités par des monstres se nourrissant de la force vitale des hommes*⁶⁶⁶.

Les pishtacos sont aussi des êtres qui reviennent en force dans les années 1980-1990, et jusque dans la nouvelle « Pishtaco » d'Alfredo Pita⁶⁶⁷. Et, parce que nous ne voulons pas présenter cette idée comme une simple précaution oratoire, nous nous attacherons à garder à l'esprit tout au long de ce dernier chapitre cette tension entre particulier et universel. Ainsi, la vocation de cette dernière approche est avant toute chose de proposer des éléments de synthèse, et de soulever des questions dont l'enjeu n'aurait pas pu être perçu sans la prise en compte de l'écriture, et des dynamiques de création et de réception. La question de départ de notre étude portait sur les motifs de la sensibilité d'un lecteur européen qui ressent l'effet de fantastique dans ces textes. L'interrogation de ce dernier chapitre porte sur la tension entre une vocation plutôt universelle qui nous mène vers le mythe, et des spécificités locales liées à l'histoire et à la construction complexe d'une identité qui semble animer les auteurs et

⁶⁶⁵ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 167.

⁶⁶⁶ GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVÉ, Alain. *L'arrière-texte, pour repenser le littéraire*. Bruxelles : Peter Lang, 2013, p. 160.

⁶⁶⁷ « Pishtaco » in PITA, Alfredo. *Extraños frutos*. Lima : Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2010, p. 133-150.

théoriciens péruviens du fantastique ; enfin, ne négligeons pas que ces deux noyaux de l'ellipse sont insérés dans un contexte post-moderne globalisé.

A. Le mythe, ou le plaisir de retrouver du même ?

1. Mythes et archétypes

C'est ce que nous pourrions appeler, à la suite de Jouve, « l'effet lectant » du fantastique : il est plaisant, parfois troublant, souvent rassurant, de retrouver dans des textes aussi géographiquement lointains de nous des archétypes, ou des mythes, qui nous sont familiers. Il est alors agréable de tisser des liens, dans l'interprétation, entre le connu et le nouvellement découvert. Bon nombre des nouvelles de notre corpus récent se rattachent ainsi à des mythes que nous identifions, aussi bien dans les thématiques que dans les mécanismes qui régissent leur développement. Ces mythes résistent et font la matière de nos textes :

*[S]abemos a través de la permanencia (porque se trata de un material extraordinariamente conservador), a través de la permanencia folklórica, lo que son los cuentos populares desde la antigüedad, lo que son los mitos y las leyendas, que, por ejemplo, acarrearán toda la cultura griega con sus trazos, sobre los cuales construye las obras literarias*⁶⁶⁸ [...].

Par exemple, comment ne pas voir chez un auteur aussi pétri de références gréco-latines que Carlos Herrera un déploiement du mythe de Pygmalion dans son texte « La estatua locuaz » ? Le thème de la statue, ou de la créature qui prend forme et s'éveille, n'est pas nouveau dans l'expression fantastique, et nous le retrouvons chez Mérimée, chez Molière lorsque s'éveille la statue du Commandeur, ou à travers le Golem, qui est aux antipodes de notre cas, dans la mesure où le Golem ne parle pas. Chareyre interprète son emploi dans les textes de la manière suivante : « Le signe est lapidé, planté au sol, enterré. L'esthétique fantastique témoigne d'abord de la connivence de la mort avec la sculpture et la statuaire. La statue n'est pas un thème parmi d'autres pour les arts et la littérature fantastiques : elle en est la matérialisation⁶⁶⁹. » Chez Herrera, il s'agit d'une vision qui prend comme point de départ une anecdote à propos du Moïse de Michel-Ange. L'artiste est Buonarroti lui-même, dont la création, une autre statue que l'imposant Moïse, est affectée d'une logorrhée pénible pour son créateur. C'est donc un éloge du silence qui nous est proposé, et qui renverse la fascination

⁶⁶⁸ « [N]ous savons, à travers la permanence (parce qu'il s'agit d'un matériau extraordinairement conservateur), à travers la permanence du folklore, ce que sont les contes populaires depuis l'Antiquité, ce que sont les mythes et les légendes qui, par exemple, véhiculent toute la culture grecque avec ses traits, sur lesquels elle construit les œuvres littéraires [...]. » RAMA, Ángel. *Fantasmas, delirios y alucinaciones*. In : *Actual narrativa latinoamericana*. La Habana : Casa de las Américas, 1970, p. 42.

⁶⁶⁹ CHAREYRE-MEJAN, Alain. *Le réel et le fantastique*. Paris : L'Harmattan, 1998, p. 72.

traditionnelle des créateurs pour leurs œuvres. Le passage dans le texte a lieu dans le mélange, la confusion entre l'acte de création, de sculpture, et le bruit des paroles, puis dans le passage de la sphère de l'atelier à la boîte crânienne de l'artiste : « El problema fue que la estúpida logorrea de la estatua no cesaba nunca, filtrándose entre el ruido del picado del mármol para resonar, torturante, en el cráneo de su creador. » La solution ne se fait pas attendre : « le destrozó la boca a martillazos, jurándose no volver a olvidar que la perfección de las estatuas radica precisamente en que no hablan⁶⁷⁰. » Certes, c'est une vision dégradée qui est donnée à lire, une remise en question parodique dont nous aurons l'occasion de voir d'autres occurrences, mais n'est-ce pas là une manière de renouveler le mythe ?

De même, nous trouverons des proximités entre les différents doubles proposés dans les nouvelles de Ribeyro, Sumalavia ou Sandro Bossio. Le risque d'une telle approche est toutefois de se contenter d'une amusante coïncidence et d'en déduire une intertextualité mythique à partir de quelques points communs seulement. C'est oublier là les spécificités d'une part, des auteurs, et d'autre part, des textes eux-mêmes au sein même de l'œuvre d'un écrivain.

Néanmoins, il nous semble pertinent d'aventurer une dernière classification de nos nouvelles selon cette logique du mythe, ou des archétypes qui le régissent. L'archétype est un « [s]ymbole primitif et universel appartenant à l'inconscient collectif de l'humanité et se concrétisant dans les contes, les mythes, le folklore, les rites etc. des peuples les plus divers ». Peut-être, comme le suggère Zumthor, est-il préférable de parler d'archétype plutôt que de mythe : « L'archétype, ainsi compris, est d'un autre ordre que le mythe. Ce dernier, en son essence, est récit, alors que le premier ne l'est pas – mais pourrait être interprété comme une trace mémorielle isolée, épurée, réduite à une poussée imaginative, d'expériences extrêmement anciennes⁶⁷¹ [...]. » Nous faisons le choix de les regrouper au centre de notre constellation (dont le schéma est proposé en annexe) comme noyau dur, tout en étant conscient de leurs différences de nature.

⁶⁷⁰ « Le problème est que la stupide logorrhée de la statue ne cessait jamais et se glissait dans le bruit du marbre qu'il sculptait pour résonner, comme une torture, dans le crâne de son créateur. » (p. 72), « il lui démolit la bouche à coups de marteau, se promettant bien de ne plus jamais oublier que la perfection des statues repose précisément sur le fait qu'elles ne parlent pas. » (p. 73) « La estatua locuaz » in HERRERA, Carlos. *Crueldad del ajedrez*. Lima : El Santo Oficio, 1999.

⁶⁷¹ ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 18.

2. Rayons élémentaires et forces centrifuge / centripète

À partir de ce centre rayonnent plusieurs axes fondateurs, au nombre de quatre. Ces points cardinaux que nous choisissons sont les quatre éléments développés par Bachelard. Prenons par exemple l'air ; nous lui rattachons les anges, l'univers du rêve, ainsi que les spectres, mais un certain type de spectres seulement : si les fantômes de vivants sont faits de matière et seront davantage rattachés à la terre, comme le fantôme claustrophobe de Carlos Herrera ou la jeune femme de « El pasajero de al lado », d'autres sont plus aériens, peut-être plus platoniques, comme dans *Gris*, ou « Los cuervos ». De plus, certains archétypes se trouvent aux confins de deux éléments. C'est par exemple le cas d'Icare. Nous rapprochons en effet « La mujer alada » de cet archétype. Or, Icare peut être associé à l'air, mais aussi au feu qui détruit ses ailes et le conduit à sa perte. Transcrit dans notre nouvelle, l'archétype se manifeste dans la volonté, de la part du protagoniste féminin, de couper ses ailes émancipatrices pour se conformer au fonctionnement de la société dans laquelle elle se trouve.

Mais, une fois tissés les liens entre nos nouvelles et les mythes, il en reste un certain nombre, dont l'effet fantastique ne semble pas avoir pour moteur un thème mythique. C'est pourquoi il nous semble nécessaire d'ajouter aux quatre axes fondateurs deux autres axes, nés du principe de mouvement⁶⁷² que nous avons observé en deuxième partie. Ce mouvement obéit à deux directions : centripète et centrifuge. Ces derniers sont à notre sens, et dans ce cadre, bien différents de la valeur que leur conférait Jean Fabre dans *Le miroir de sorcière*. Un archétype à mouvement centrifuge renvoie aux structures en mise en abyme telles que « Casa de muñecas », ou « La espera » (le personnage rêvé par un autre personnage) qui se prolongent à l'infini. Le mythe du progrès peut lui aussi se rattacher à cette dynamique centrifuge, dont les textes inventent un univers en prolongeant l'état actuel des connaissances scientifiques. Enfin, les réécritures comme celles que réalise Harry Belevan en imaginant une suite aux nouvelles appartenant aux classiques constitue aussi une dynamique centrifuge et créatrice, par le biais de « l'extension ». La dynamique centrifuge correspond donc au reflet, dans les textes, d'une écriture fantastique qui met en avant l'imagination par l'expansion ; le

⁶⁷² Même si le rapprochement est tentant, nous ne sommes pas en mesure de trouver un lien assez fort avec la cosmogonie mexicaine. C'est pourquoi nous ne souhaitons pas confondre cette représentation du mouvement avec les cinq soleils aztèques, dans la cosmogonie de l'Amérique Centrale dont nous ne savons pas si elle fait partie des mythes fondateurs andins. Cosmogonie à quatre soleils : sol de tierra (soleil jaguar de Tezcatlipoca), puis sol de viento (le soleil de Quetzalcoatl), puis sol de lluvia de fuego (soleil de la Tlaloc, grandes dents et gros yeux), sol de agua (sous le règne de Chalchiuhtlicue), et le cinquième soleil, le soleil de mouvement, celui sous lequel nous vivons.

consensus est atteint dans la création d'un nouvel univers, homogène. Soulignons que certains archétypes fortement rattachés à un élément naturel peuvent aussi se conjuguer à une dynamique centrifuge. C'est le cas du navire, comme le rappelle Foucault, pour qui le bateau est « la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateau, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires⁶⁷³ ».

3. L'exemple de la folie

Un archétype à mouvement centripète, lui, sera plutôt de l'ordre de la spirale, du retranchement, et de la solitude. Nous en trouvons un bon exemple dans l'exploration du dédoublement et, plus encore, de la folie. Le cas de la folie semble être en effet le climax de la dynamique centripète, en ce sens qu'il constitue un renoncement au monde extérieur menant le personnage à créer une logique interne et cohérente, mais complètement détachée de son environnement. Bien sûr, la folie n'est pas un bloc homogène, et s'apparente, comme le fait remarquer à juste titre Emilio Carilla, à deux fantaisies : « racionalista » et « exaltada », déterminées à partir du travail de Kant :

*La fantasía racionalista engendra una obra lúcida, arquitectónica, y donde con frecuencia suelen rastrearse los materiales aprehensibles que la originaron [...]. En el otro extremo, la fantasía exaltada determina una obra extraña, a menudo incoherente, pero de una riqueza de descubrimiento notable*⁶⁷⁴.

Carilla illustre son propos avec Stevenson pour le premier cas, et Kafka pour le second. Chez nos auteurs, la fantaisie rationaliste se retrouvera aisément dans les textes fantastiques de Julio Ramón Ribeyro, tandis que la fantaisie exaltée sera partagée par des auteurs comme Rengifo, Page ou Julia de Trazegnies.

Rappelons-nous ensuite Prochazka que nous mentionnions en introduction à la troisième partie ; si la lumière creusait la matière, il semble que les victimes d'hallucinations, elles, créent avec les éléments dont elles disposent. « L'halluciné ne voit pas, n'entend pas au sens du normal, il use de ses champs sensoriels et de son insertion naturelle dans un monde pour se fabriquer avec les débris de ce monde un milieu factice conforme à l'intention totale

⁶⁷³ FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. *Empan* [en ligne], 2004, n° 54, p. 12-19. [Consulté le 03/05/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>, p. 19.

⁶⁷⁴ « La fantaisie rationaliste engendre une œuvre lucide, architectonique, où l'on peut fréquemment retrouver la trace des matériaux appréhensibles qui en sont à l'origine [...]. À l'autre extrême, la fantaisie exaltée détermine une œuvre étrange, souvent incohérente, mais remarquablement riche en découvertes. » CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires : Nova, 1968, p. 24-25.

de son être⁶⁷⁵ » et donc, face à l'hétérogénéité de l'environnement, le repli sur soi est une solution pour protéger la notion d'individu, dans une élaboration du réel en vue d'une cohérence personnelle, mais aussi potentiellement en décalage plus ou moins complet avec la perception des autres subjectivités de la réalité environnante. Mais finalement, une œuvre d'art n'est-elle pas le résultat de ces débris de réel agglomérés par une subjectivité, déterminée à ne pas se résoudre à l'absurdité de sa condition, et donc, en recherche de sens ?

*Le propre de cette maladie est que l'homme égaré transporte hors de lui de simples objets de son imagination, et les regarde comme des choses réellement présentes devant lui. [...] [L]e focus imaginarius est alors mis en place au dehors du sujet pensant, et l'image qui était l'œuvre de la simple imagination est représentée comme un objet qui serait présent aux sens externes*⁶⁷⁶.

Kant prend l'exemple de l'ivresse, pour laquelle le contrôle des images perçues, et le retour à la conscience de leur nature d'hallucinations, est impossible, par opposition aux petites hallucinations que nous pouvons avoir parfois et qui cessent quand nous nous concentrons sur elles. Néanmoins, il est intéressant de voir que dans la structure de cette œuvre un peu particulière qu'est *Les rêves d'un visionnaire*, Kant commence par donner des explications scientifiques avant de faire le récit d'une expérience qui remet en question les postulats de départ. Il confie au lecteur le soin de trancher, tout en précisant bien : « l'excédent d'arguments qui se trouve du côté de mon second chapitre est de toute façon assez grand selon mes vues pour m'entretenir, lorsque j'écoute les diverses espèces de ces récits étranges, dans la réserve et l'indécision⁶⁷⁷ [...] »

Revenons à notre corpus. Ricardo González Vigil insiste sur le caractère de folie du texte de Julie de Trazegnies : « una ambigüedad que borra los límites de la pesadilla, la demencia o el verse desplazada por una "doble" [...]. En cualquier caso triunfa el horror, y sin retorno (a la vigilia, la lucidez o la identidad recobrada⁶⁷⁸) ». Et, déjà dans l'introduction du second volume de l'anthologie de Gabriel Rimachi, nous lisons : « ya no es el terror lo que produce escalofríos o la sensación de pánico. Entran en juego temas de mayor calado psicológico como la paranoia o la psicosis. » Cette idée est associée, comme nous l'avons souligné en première partie, à « el asombro se enriquece del suspense y de la directa crisis existencial para llevar al límite a los personajes, y al lector, por una ruta donde lo inexplicable

⁶⁷⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976 [1945], p. 399.

⁶⁷⁶ KANT, Emmanuel. *Rêves d'un visionnaire*. Paris : Vrin, 1977 [1967], p. 82.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 90.

⁶⁷⁸ « [U]ne ambigüité qui efface les limites du cauchemar, de la démence ou de la substitution par un "doble" [...]. Dans tous les cas, c'est l'horreur qui triomphe, et sans retour (à la veille, la lucidité, ou l'identité retrouvée) ». GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 2001-2010*. Vol. 2. Lima : Copé, 2013, p. 660.

surge ya no como un ente que asusta y opaca al sujeto, sino como una forma de explicar el dilema de lo humano⁶⁷⁹ ». Nous ne serions pas aussi tranché, car de nombreux textes du recueil conservent une structure classique, comme « Soñada » ou « La cantante de boleros », mais nous pouvons néanmoins rejoindre l'idée de Gabriel Rimachi, au moins pour « Voces » ou « Sin retorno », qui explorent le domaine de la folie.

L'issue est alors le retour à la raison. Guérir de sa folie, c'est passer par cet extrême, atteindre des limites, pour revenir au raisonnable, et au raisonné, avec un autre éclairage. Comme le souligne Irène Bessière :

À agir et à décider des apparences comme il l'entend, l'individu devient étranger au réel. Le fantastique naît de cette séparation et dessine le pouvoir de ce moi et ses incertitudes. Il est la métaphore de l'invention et de l'épreuve de la liberté. Lorsque le sujet se connaît comme individu par le jeu de la raison et de la déraison, il se trouve doué d'une pensée propre et découvre que le réel devient imprévisible⁶⁸⁰.

L'expression fantastique rendrait-elle compte, dans ce cas, de l'expérience de la folie ? Enfin, folie et fantastique ont ce point commun de l'exception. Dans le cas du fantastique, cette exception est souvent liée à la solitude du personnage, comme l'indique Denis Mellier :

Partagé, le fantastique perdrait de son intensité, de sa pureté ou de sa radicalité : c'est d'une certaine manière ce que le verrou narratif et épistémologique du mode psychiatrique sous-jacent à tout récit fantastique ne cesse de rappeler. Si la folie constitue à titre d'hypothèse dualiste l'envers vraisemblable, et par là même ambivalent, de la version extraordinaire [...] il n'en demeure pas moins que cette bivalence des récits, des interprétations ou des inscriptions psychologiques douteuses qui reste toujours, est finalement propre à un sujet délirant ou sincère, schizé ou convaincant. Confrontation gothique ou expérience intérieure, c'est, en tout cas, bien toujours une exclusivité qui répond à une exception⁶⁸¹.

4. Limites et discussion

Nous sommes maintenant en mesure de montrer les différents chemins qui constituent la constellation mythique et archétypique qui permet de visualiser notre corpus. La première limite est que toutes les nouvelles ne se prêtent pas à cette classification, soit parce que nous n'avons pas ressenti d'archétype ou de mythe particulier ou reconnaissable, soit parce que

⁶⁷⁹ « [C]e n'est plus la terreur qui produit des frissons ou la sensation de panique. Entrent en jeu des thèmes d'un plus haut niveau psychologique, comme la paranoïa ou la psychose. » (p. 8), « l'étonnement est enrichi par le suspense et la crise existentielle directe, pour conduire les personnages aux limites, et le lecteur, sur une route où l'inexplicable surgit non plus comme un être qui fait peur et cache le sujet, mais comme une manière d'expliquer le dilemme de l'humain [...]. » (p. 9) Gabriel Rimachi Sialer, « 17 fantásticas nuevas razones para leer este libro » in *17 fantásticos... 2*.

⁶⁸⁰ BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974, p. 64.

⁶⁸¹ MELLIER, Denis. Communauté du fantastique. In : RICHET, Xavier (Ed.). *Poétique du fantastique*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 22.

nous ne connaissons pas l'origine archétypique en question, soit, enfin, parce qu'elles peuvent justement représenter la racine d'un mythe ou d'un archétype qui n'a pas encore été identifié. Cela ne signifie pas non plus que les nouvelles ne reposent pas sur une construction solide. Toujours est-il qu'il y a quelques « électrons libres » ou, pour garder la même image de constellation, quelques « étoiles filantes ». C'est donc un point de départ possible qui demande à être prolongé.

La seconde limite tient à la légitimité, encore une fois, du choix de placer le mythe à l'origine, au cœur de notre représentation. Nous ne pouvons prétendre au compte-rendu exhaustif des travaux de Dumézil, Eliade ou Brunet sur la question, mais la lecture que nous avons faite des œuvres de Bachelard et Gilbert Durand nous incite à montrer la force de permanence de ces structures qui se dégagent du mythe et qui composent les axes de notre représentation. Quant à leur proximité avec l'écriture fantastique (fantastique en son sens plésiomorphe), nous suivrons aisément la pensée de Franz Hellens :

*Les mythes populaires se ne sont pas établis d'un seul tour de fouet par la fantaisie de quelque conteur oral anonyme ; ils sont la résultante d'un fait primitif, constaté, orchestré ensuite par l'imagination collective, dont les harmoniques innombrables ont fini par se condenser et se cristalliser dans un récit définitif. Il s'est fait un long aller et retour entre le réel et l'imaginaire, et un retour dernier à ce qui peut se nommer ici, franchement, fantastique réel ou réalité fantastique*⁶⁸².

B. Le reflet d'une construction identitaire

1. Des statues mouvantes

1935 correspond à la date du quatrième centenaire de la fondation de la ville de Lima. C'est la date à laquelle aurait vécu le mystérieux personnage de « Paisaje con hombre que corre » de José Güich, d'après les recherches menées par Gandara. Ce point de repère temporel est associé à un élément physique, de la géographie sociale et historique de la ville :

*La estatua ecuestre de Francisco Pizarro – Lima, única ciudad de América que ha venerado a su conquistador – todavía se encuentra en su primitivo emplazamiento del atrio. Faltan algunos años para su traslado definitivo, al otro lado del cuadrilátero, en el cruce del Jirón de la Unión con lo que hoy se denomina Conde de Superunda*⁶⁸³ [...].

⁶⁸² HELLENS, Franz. *Le fantastique réel*. Bruxelles ; Amiens : Sodi, 1967, p. 73-74.

⁶⁸³ « La statue équestre de Francisco Pizarro – Lima, la seule ville d'Amérique qui a vénéré son conquistador – se trouve encore à sa place primitive sur le parvis. Il reste encore quelques années avant son transfert définitif, de l'autre côté du quadrilatère, au croisement du Jirón de la Unión, avec ce que l'on appelle aujourd'hui Conde de Superunda ». José Güich, « Paisaje con hombre que corre » in *La stirpe...*, p. 792.

Le 18 janvier 1935 est donc inaugurée à Lima, sur le parvis de la cathédrale, la statue équestre de Pizarro. L'incise rend compte, indirectement, d'une ironie à l'égard du rapport complexe qui unit la ville au conquistador⁶⁸⁴. Il existe trois statues de Pizarro dans trois villes différentes du monde : Lima, Trujillo en Espagne et Buffalo aux États-Unis, ville d'origine de leur sculpteur, Charles Cary Rumsey. Symbole du pouvoir espagnol, la statue est déplacée puis inaugurée à nouveau le 28 juillet 1952 sur la Place d'Armes, autre date symbolique d'un pays censé célébrer ce jour son indépendance. En 2003, elle est à nouveau enlevée puis installée en 2004 au bord du Rímac, dans le Parc de la Muraille. En tant que symbole de l'éternité, de l'inscription dans l'Histoire, la statue est d'ordinaire une représentation statique ; il est donc paradoxal de constater qu'en moins d'un siècle, celle de Pizarro a été déplacée à trois reprises. De plus, la population n'a jamais été consultée sur les choix opérés. Il est donc pertinent de choisir ce point de départ insolite pour évoquer la question identitaire du Pérou : la relation entre les descendants d'Espagnols, les indigènes et les descendants d'indigènes interroge les chercheurs, qui oscillent entre le risque de la négation du passé, et le désir d'un idéal métissé. Dans ce contexte, le travail de Rafael Varón Gabai met en avant les diverses interprétations de ces translations de la statue.

Revenons, pour prolonger cette vision, à notre corpus. La localisation de la statue dans la ville est un point de repère pour le lecteur, qui peut ainsi savoir à quelle époque se déroule l'action. C'est là une originalité de l'écriture de Güich, pour qui le temps et l'espace sont deux constantes qui contribuent à la création de l'effet fantastique, par le biais des collisions. Dans la mesure où les autorités n'ont pas averti la population des déplacements de la statue, on peut imaginer la surprise des Liméniens lorsqu'ils ont constaté le retrait, à deux reprises, de la statue, placée à chaque fois sur des lieux hautement symboliques et fréquentés. Dans la nouvelle, les déambulations du protagoniste et ses recherches dans la ville rendent compte de la vie de cet espace et du regard critique porté sur son évolution. Dans « Verano del desprendimiento », le texte s'insère dans un contexte domestique, et les statues deviennent des animaux de compagnie des protagonistes, sans que la dimension historique, urbaine et sociale ne soit pour autant oubliée :

⁶⁸⁴ « [S]e ha repetido en incontables oportunidades que Pizarro es el único conquistador a quien se honra con un monumento en Hispanoamérica. Ésta es solamente una de las abundantes inexactitudes que confieren una aureola de exclusividad a la estatua de Pizarro [...] » (« [O]n a répété à d'innombrables reprises que Pizarro est le seul conquistador honoré par un monument en Amérique hispanique. Ce n'est qu'une des nombreuses inexactitudes qui confèrent une auréole d'exclusivité à la statue de Pizarro [...] ») VARÓN GABAI, Rafael. La estatua de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional. *Revista de Indias*, 2006/01, n° 236, p. 218. Vasco Núñez de Balboa, à Panama, a aussi une statue qui lui rend hommage.

– *Vamos, Susy – dijo Rubén –. Otra cariatide. Causan muchos problemas. Ésta debe haberse escapado del frontis del Congreso. / – Es el cuarto accidente en esta semana. / – A la policía no puedes pedirle demasiado. ¿Quién le va poner una multa a una mujerón de tres metros de altura que pesa toneladas? [...] Además, no olvides que las cariatides y las otras estatuas constituyen el patrimonio histórico de la ciudad. Una ordenanza prohíbe destruirlas*⁶⁸⁵.

Nous interprétons donc le recours à ces statues qui s'éveillent ou se déplacent à tavers la ville comme une proposition de réflexion sur l'identité nationale péruvienne. Le fantastique perd alors son étiquette de littérature de second plan pour montrer des niveaux de lecture et des critiques implicites que le lecteur qui connaît le contexte est amené à déceler.

2. Le paradoxe du fantastique en Extrême-Occident

Rodolfo Hinostroza utilise la surprenante expression « Extrême-Occident » comme titre de l'un de ses recueils, *Cuentos de Extremo Occidente*, publié en 2002, et dans lequel est présent un texte de notre corpus qui avait été recensé par Ricardo González Vigil, « El benefactor », déjà publié en 1987 et réédité dans cet ouvrage. Dans une page d'avant-propos, Hinostroza éclaire le lecteur sur le choix de cette expression :

*El Extremo Occidente – que para Borges es sinónimo de América Latina – es para mí una incierta región « donde sopla el viento del espíritu » y pasan cosas que merecen ser recogidas bajo la forma de cuento fantástico. El nombre de este libro es pues un homenaje al maestro argentino que no cesa de guiarnos con el brillo de su prosa*⁶⁸⁶.

Malgré nos recherches, nous n'avons guère trouvé de « vent de l'esprit » que chez André Breton, et aucune source qui renverrait à un texte de Borges. Hinostroza, en tout cas, s'inscrit dans une lignée qui met en avant l'Argentin. L'expression « Extrême-Occident », est en général bien moins fréquente que son binôme « Extrême-Orient ». Dans la perspective de l'écriture fantastique, elle pose la question de la migration d'une écriture, tirant son nom d'un contexte littéraire européen, en direction d'un continent aux réalités quotidiennes bien

⁶⁸⁵ « – Tiens, Susy – dit Rubén –. Une autre cariatide. Elles posent beaucoup de problèmes. Celle-ci a dû s'échapper du fronton du Congrès. / – C'est le quatrième accident cette semaine. / – Tu ne peux pas trop en demander à la police. Qui va coller une amende à une virago de trois mètres qui pèse des tonnes ? [...] De plus, n'oublie pas que les cariatides et les autres statues constituent le patrimoine historique de la ville. Un décret interdit de les détruire. » José Güich, « Verano del desprendimiento » in *La estirpe...*, p. 797.

⁶⁸⁶ « L'Extrême-Occident – qui est pour Borges synonyme de l'Amérique latine – est pour moi une région incertaine "où souffle le vent de l'esprit" et se passent des choses qui méritent d'être recueillies sous la forme de la nouvelle fantastique. Le nom de ce livre est donc un hommage au maître argentin qui ne cesse de nous guider avec sa prose brillante. » HINOSTROZA, Rodolfo. *Cuentos de Extremo Occidente*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Serie Ficciones Narrativa, p. 8. Outre « El benefactor » qui, rappelons-le, relate l'étrange aventure d'un homme qui reçoit des prix littéraires pour des livres qu'il n'a pas écrits, la nouvelle « Memorándum » de ce même recueil utilise des procédés de l'expression fantastique.

différentes. Employée par Alain Rouquié dans son essai⁶⁸⁷ devenu célèbre sur l'Amérique latine de 1987, l'expression a été réutilisée plus récemment par Fernando Iwasaki lors d'un séminaire sur les littératures des Amériques latines qui a eu lieu en 2006 :

Así como aceptamos la existencia del Extremo Oriente – explica Iwasaki –, América Latina podría ser el Extremo Occidente y no necesariamente la frontera de la cultura occidental. Durante años, nuestra literatura ha sido estudiada en clave limítrofe y fronteriza, renunciando en ocasiones a la posibilidad de integrarla en el conjunto de la literatura universal. Los autores reunidos en este curso reivindican como suya la cultura occidental y proponen que en América Latina siempre ha existido una literatura de «Extremo Occidente»⁶⁸⁸.

C'est donc une question identitaire qui se pose. Or, Extrême-Orient comme Extrême-Occident impliquent une vision qui place l'Europe au centre, qui pose le Vieux Continent comme racine, comme point de départ, ce que certains auteurs revendiquent comme origine, comme *alma mater*, tandis que d'autres l'interrogent, ou s'en distancient.

Il en va de même pour l'emploi du mot « fantastique », sur lequel nous nous sommes déjà attardé en première partie. Si Jean-Jacques Ampère l'a utilisé comme adjectif pour parler des *Contes* d'Hoffmann, ce qui fait que nous sommes tenté de placer les origines de l'écriture fantastique en Europe, rappelons avec le même Borges que « [l]a idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer ; en cambio, la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua, y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos⁶⁸⁹ ». Donc tout dépend, encore une fois, des critères retenus pour élaborer la définition. Il nous semble que Borges évoque un fantastique plésiomorphe, quand Ampère parle d'un « spécimen » particulier, tel qu'il a été cultivé en Europe.

Pourtant, nos textes ont été écrits, publiés, ils sont lus et mis en valeur lors des salons et colloques. C'est donc que ce fantastique péruvien est en construction. D'ailleurs, son expression est perceptible au Pérou bien avant Walpole, comme le souligne Bernard

⁶⁸⁷ ROUQUIÉ, Alain. *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*. Paris : Éditions du Seuil. 1998.

⁶⁸⁸ « De même que nous acceptons l'existence de l'Etrême Occident – explique Iwasaki –, l'Amérique latine pourrait être l'Extrême Occident et pas nécessairement la frontière de la culture occidentale. Pendant des années, on a étudié notre littérature en termes de limitrophe et frontalière, renonçant parfois à la possibilité de l'intégrer dans l'ensemble de la littérature universelle. Les auteurs réunis dans ce cours revendiquent la culture occidentale et suggèrent qu'en Amérique latine a toujours existé une littérature d' "Extrême Occident". » Escritores iberoamericanos cartografian la literatura del « Extremo Occidente ». *ABC* [en ligne], Madrid, 03/07/2006. Mis à jour le 03/07/2006. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.abc.es/hemeroteca/historico-03-07-2006/abc/Cultura/escritores-iberoamericanos-cartografian-la-literatura-del-extremo-occidente_1422282947926.html.

⁶⁸⁹ « L'idée d'une littérature coïncidant avec la réalité et, donc, assez nouvelle, et peut disparaître ; en revanche, l'idée de raconter des faits fantastiques est très ancienne, et constitue quelque chose qui survivra pendant de nombreux siècles [...]. » Jorge Luis Borges, cité par RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Borges : Una Teoría de la Literatura Fantástica. *Revista iberoamericana*, 1976/04, n° 95, p. 186.

Goorden⁶⁹⁰ et comme le développe Stasys Goštautas. Nous pensons en effet au roman *La endiablada*, de Juan Mongrovejo de la Cerda, écrit aux alentours de 1626 – *Le château d'Otrante* ayant été publié plus d'un siècle plus tard, en 1764 –. Dans une habile comparaison, Goštautas démontre les traits fantastiques du roman de l'Espagnol parti très jeune pour le Pérou :

*La estructura de La endiablada así como la de El Diablo cojuelo no es de modo alguno en forma de sueño sino una incursión en lo fantástico, un mundo literario, porque está inspirada en la literatura libresca y crítica cortesana de su tiempo. El estilo de El Diablo cojuelo es más conceptista y retorcido, por lo menos en sus trancos iniciales, en tanto que el de La endiablada es más llano, aunque no falta del juego de palabras y retruécanos barrocos, característica del ingenio español*⁶⁹¹.

Ainsi, il y a encore beaucoup à découvrir sur la culture d'une écriture protéiforme de l'autre côté de l'Atlantique, si ce n'est des deux côtés de celui-ci.

L'idée de revendiquer une recherche d'identité en Amérique latine passant par un mode d'expression littéraire n'est pas nouvelle. En relisant le discours de réception du Prix Nobel de Gabriel García Márquez, il nous semble que les mots de l'écrivain insistent sur la question que nous nous posons : « La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de vernos en su propio pasado⁶⁹². » Cette solitude de l'Amérique nous est présentée comme la conséquence d'un siècle de décalage entre l'Amérique latine et l'Europe. Il est alors troublant pour nous de constater que ce discours a eu lieu en 1982, quand *Le Horla* a été publié en 1886, *À rebours* de Huysmans en 1884, et les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle Adam en 1883, et que ces auteurs *fin de siècle* interrogeaient vivement la société dans laquelle ils vivaient. Or, les auteurs de notre corpus se situent justement à ce moment charnière entre deux siècles. Le Pérou présente néanmoins une grande différence : la fin du XX^e siècle voit le développement

⁶⁹⁰ Voir GOORDEN, Bernard. En guise de postface. In : BELEVAN, Harry. *Théorie du fantastique*. Trad. fr. Bernard Goorden. Bruxelles : Recto-Verso, 1980, p. 85.

⁶⁹¹ « La structure de *La endiablada*, comme celle de *El Diablo cojuelo* n'est aucunement en forme de rêve, mais constitue une incursion dans le fantastique, un monde littéraire, parce qu'elle est inspirée par la littérature livresque et la critique courtisane de son époque. Le style de *El Diablo cojuelo* est plus conceptiste et alambiqué, au moins dans ses passages initiaux, tandis que celui de *La endiablada* est plus simple, non sans jeux de mots et calembours baroques, caractéristiques du génie espagnol. » GOSTAUTAS, Stasys. *La endiablada* de Don Juan Mongrovejo de la Cerda y *El Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara [en ligne]. *Bulletin hispanique*, 1983, n° 85, p. 137-159. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1983_num_85_1_4497, p. 158.

⁶⁹² « L'interprétation de notre réalité avec des schémas étrangers ne contribue qu'à nous rendre de plus en plus méconnus, moins libres, plus solitaires. L'Europe vénérable serait peut-être plus compréhensive si elle essayait de nous voir dans son propre passé. » GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La soledad de América Latina. Brindis por la poesía*. Cali : Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983, p. 8-9.

d'une littérature qui renvoie aux années de la violence conjugée au retour en force des mythes andins. Ainsi, *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega et *Rosa Cuchillo* d'Óscar Colchado Lucio, respectivement publiés en 1986 et 1997 croisent l'histoire nationale et le mythe d'Inkarri⁶⁹³. Nous ne développons pas ici notre analyse dans la mesure où ces textes ne sont pas considérés comme fantastiques, et ne sont pas des nouvelles ; nous tenions néanmoins à souligner cette différence.

En tout cas, le reproche fait par García Márquez à l'emploi de schémas qui ne correspondent pas à la réalité latino-américaine se retrouve dans l'analyse d'Elton Honores :

*[E]l uso del término fantástico orienta política e ideológicamente a un texto y lo inscribe en una tradición específica (la occidental), en cambio, cada cultura – históricamente – puede poseer una noción de lo imposible, y por lo tanto, validar sus textos sobre sus propias bases epistemológicas*⁶⁹⁴.

Honores récuse l'utilisation de l'idée de texte « fantastique », auquel il semble préférer la littérature du « chaos ». Nous espérons avoir montré par notre approche qui, au contraire, revendique une réflexion plus approfondie de la définition et du fonctionnement de l'effet fantastique, qu'il ne s'agit pas de valider ou non un texte comme fantastique selon des paramètres euro-centrés, mais de voir dans quelle mesure ces textes, pris comme point de départ et non comme point d'application, peuvent remettre en question les outils déjà existants, inviter à chercher des constantes, et révéler des particularités qui n'ont pas encore été étudiées. Soulignons néanmoins ce paradoxe que nous ne trouvons que peu de références théoriques dans la bibliographie située à la fin de l'ouvrage d'Honores, hormis la traduction en espagnol de la théorie de Todorov. Les « bases épistémologiques » sont donc en construction, même si Belevan avait déjà posé quelques jalons, certes très imprégnés de philosophie occidentale, avec son propre ouvrage. Nous n'avons aucune intention, ni moyen d'ailleurs, de rassembler les productions littéraires péruviennes sous une étiquette estampillée « Culture occidentale » ; mais alors, le lecteur-lectant de l'herméneutique cherchera des références théoriques venant de cette aire géographique qu'est l'Amérique latine. Or, il y en a peu.

⁶⁹³ Avant eux, Manuel Scorza, dans *Redoble por Rancas* en 1970, évoque le récit de morts qui dénoncent la répression d'une compagnie minière, la *Cerro de Pasco Corporation*, qui leur vole leurs terres. Et deux ans plus tard, dans *Garabombo el invisible*, le héros éponyme a le pouvoir de devenir invisible aux yeux des gardes civils.

⁶⁹⁴ « [L]'emploi du terme fantastique oriente politiquement et idéologiquement un texte, et l'inscrit dans une tradition spécifique (l'occidentale) ; en revanche, chaque culture peut – historiquement – posséder une notion de l'impossible, et par conséquent, valider ses textes sur ses propres bases épistémologiques. » HONORES, Elton. *Narrativas del caos. Un ensayo sobre la narrativa de lo imposible en el Perú contemporáneo*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2012, p. 16.

Enfin, si le discours de García Márquez a attiré notre attention, c'est que ce texte fait d'autant plus écho à notre corpus que la fin du discours a une résonance très claire avec le recueil d'Alexis Iparraguirre : « la poesía por cuya virtud *el inventario abrumador de las naves* que numeró en su Iliada el viejo Homero está visitado por *un viento* que las empuja a navegar con su presteza intemporal y alucinada⁶⁹⁵ [...]. » Le recueil en question ne s'intitule-t-il pas *El inventario de las naves* ? Et la protagoniste de « Hombre en el espejo », Mónica, n'annonce-t-elle pas en permanence « Vendrá un viento » ? Certes, la référence intertextuelle commune est le deuxième chant de l'*Illiade* d'Homère, qui offre à lire un catalogue des vaisseaux, est un passage très célèbre de l'œuvre qui énumère la flotte achéenne. Replacé dans ce contexte d'interprétation, l'œuvre d'Iparraguirre prend une épaisseur de sens grâce à cet arrière-texte et peut, à notre sens, conduire à un degré supplémentaire de lecture et d'interprétation.

Cette incompréhension dont parle García Márquez se résume dans ce que Paul Zumthor appelle l'« étrange » : « L' "étrange", c'est la différence qui caractérise l'ailleurs ; et cette différence provoque l'émerveillement. Au-delà des distances ordinaires, l'étrange donne la mesure de l'éloignement⁶⁹⁶. » Nous en avons vu un exemple à travers l'image des lamantins en première partie. Mais quand les monstres sont retranchés dans l'être humain, nous sommes alors tenté, comme nous l'avons fait dans les deux premiers chapitres de cette partie, de trouver des constances entre les continents. Le moment est peut-être venu de réfléchir à ce qui sépare, ce qui distancie, ce qui désunit, comme le souligne Antonio Risco, connu et reconnu par José Güich :

On cherche avec passion une identité collective pour la même raison qu'on met en question l'identité individuelle. À l'intérieur de la civilisation occidentale où l'on veut l'intégrer de force, le Latino-Américain moyen devient donc autre, mal adapté, soulignant toujours sa différence incomprise et irréductible. Il se voit lui-même comme un ramassis intertextuel (pour caricaturer un concept très à la mode) dont il n'arrive pas à faire la synthèse, d'où sa schizophrénie culturelle. On justifie alors ce refuge dans le mythe par la dénonciation de la rationalité linéaire et, en somme, aveugle, des pays les plus développés, rationalité à laquelle ont voulu se soumettre à tort les pères de la nation. C'est pour cela qu'aujourd'hui

⁶⁹⁵ « [L]a poésie par la vertu de laquelle *l'inventaire stupéfiant des navires* que dénombre dans son Iliade le vieil Homère est visité par *un vent* qui les pousse à naviguer avec leur rapidité atemporelle et hallucinée [...]. » (C'est nous qui soulignons.) GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La soledad de América Latina. Brindis por la poesía*. Cali : Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983, p. 16.

⁶⁹⁶ ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 263.

*beaucoup d'écrivains se révoltent contre ces derniers, commettant ainsi un parricide symbolique et libérateur*⁶⁹⁷.

Cette force créatrice est donc une force violente, d'autant plus que l'Amérique latine est un continent jeune. Rappelons que l'« occident » vient du verbe *occidere* signifiant « tomber », ce qui suggère le déclin. Mais alors, quel renouveau de l'écriture proposent les auteurs, les critiques et, surtout, les textes de notre corpus ?

3. Le baroque comme moteur de la (re)création

Prenons comme point de départ la particularité de l'Amérique latine soulignée par Rama : « América Latina, literariamente, se genera bajo el Barroco y en cierta manera se ha sostenido que es el signo de América Latina y la línea dominante de su cultura⁶⁹⁸ [...] ». Le baroque renvoie, dans son étymologie, à une perle ayant une forme irrégulière, imparfaite ; et par extension, au sens figuré, il est en tant qu'adjectif synonyme de « bizarre, choquant ». Ces préfixes privatifs associés à la perle nous rappellent notre objet d'étude. L'expression fantastique semble s'accorder avec le baroque, à condition que la division et la coïncidence des plans soit maintenue, sans quoi un texte baroque homogène aura plutôt tendance à évoluer vers les traits de l'horreur ou du grotesque, comme nous l'a d'ailleurs montré Edgar Allan Poe et comme nous l'avons mis en avant en fin de première partie. Comme le fantastique, cette expression baroque émerge en période de crise, et ce n'est sans doute pas un hasard si l'atmosphère qui se dégage des textes traitant le domaine du rêve nous rappelle *La vie est un songe*, de même que le recours à la mise en abyme, à la métamorphose, aux miroirs et aux illusions semble constituer des points communs que partagent les deux écritures. De plus, le titre du travail de Jean Rousset sur le baroque, intitulé *L'intérieur et l'extérieur*, n'est pas non plus sans évoquer les deux forces centrifuge et centripète qui régissent notre constellation, tantôt tournées vers le dehors, tantôt vers un repli sur soi.

Notre corpus présente des textes de ce baroque. Les micro-récits de Belevan dans *Cuentos de bolsillo*, notamment « Cuando en Roma » ou « Homenaje a E. », entrent par exemple dans cette veine, par les recours mentionnés ci-dessus, au même titre que la fin du roman *La piedra en el agua* qui donne à voir un terrible monstre dans une vision cauchemardesque :

⁶⁹⁷ RISCO, Antonio. Le Postmodernisme latino-américain [en ligne]. *Études littéraires*, 1994, n° 27, p. 63-76. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1994/v27/n1/501068ar.html?vue=resume>, p. 75.

⁶⁹⁸ « L'Amérique latine, littérairement, naît à l'époque du Baroque et, d'une certaine manière, on a soutenu que c'est le signe de l'Amérique latine et la ligne dominante de sa culture [...]. » RAMA, Ángel. *Fantasmas, delirios y alucinaciones*. In : *Actual narrativa latinoamericana*. La Habana : Casa de las Américas, 1970, p. 46.

*[L]e escrutaba con desesperada compasión su rostro esquelético, un rostro goyesco marchitado por el tiempo, el de unos ojos llenos de la insondable vaguedad del cansancio, de la abolición del tiempo y del espacio como en la carrera loca de un hombre en fuga, pastosa y cerámica faz amarillenta de un cadáver, el sudor frío y denso discurriendo por entre las serpentinadas huellas de su frente angustiada, la hostilidad obscena del carmesí de unos labios exangües...*⁶⁹⁹

D'autres textes emploient les recours hyperboliques du baroque pour créer des parodies. Il s'agit alors d'imiter tout en tournant en ridicule une œuvre connue. Nous pensons, dans la tendance générale de tout l'ouvrage, à l'*Ajuar funerario* d'Iwasaki. « Las memorias de Drácula » de Rodolfo Hinostroza témoigne également de cette tendance à la parodie. La question que nous nous posons alors est la validité et la permanence de l'effet fantastique, qui perd de sa force si la distance pousse le lecteur, comme le disait Sartre, à sortir du cadre de fausse vraisemblance du texte pour en rire avec l'auteur, sans remettre en question sa propre existence ou présenter les menaces qui pèsent sur elle.

Enfin, certains textes sont plus des prolongements que de véritables relectures baroques ou parodiques. Nous pensons notamment aux textes de Harry Belevan, en particulier la prolongation de *La métamorphose* de Kafka par Belevan dans « La otra cara de la moneda », ou de Buzzati dans « QEPD Antonio B. ». Edgardo Rivera Martínez propose un degré supplémentaire de prolongation en se servant des recours traditionnels des contes pour créer de nouveaux mythes, comme c'est le cas dans la « El enigma de los zapatos ». C'est là une capacité du fantastique que de contribuer à créer de nouveaux mythes.

Il s'agit de la dernière nouvelle du recueil, et elle semble s'inspirer à la fois du mythe et du texte fantastique. Les aspects mythiques visent à donner une explication, comme les rayons merveilleux du miroir de sorcière, et les aspects fantastiques interrogent cette explication. La nouvelle met en scène un cordonnier qui reçoit une bien étrange visite : « Quiero que me arregle estos zapatos – dijo el visitante, y puso una bolsa sobre el mostrador, de la cual sacó siete zapatos negros, todos del mismo pie y todos iguales, exactamente iguales [...]. » Ceci crée d'emblée le nœud de l'action à partir duquel se développe l'impression d'impossible pour le lecteur ; ce pied unique, en Amérique latine, rappelle la légende des Patagons. Le chiffre sept évoque pour sa part l'univers du conte (les sept nains, les sept frères du Petit Poucet, le sept dans la mythologie andine), et l'allure peu commode de l'étrange visiteur nous fait penser au mythique « hombre de la bolsa ». Malgré tout,

⁶⁹⁹ « [E]lle scrutait avec une compassion désespérée son visage squelettique, un visage goyesque flétri par le temps, aux yeux pleins du vague insondable de la fatigue, de l'abolition du temps et de l'espace comme dans la course folle d'un homme en fuite, face pâle et céramique, jaunâtre, d'un cadavre, la sueur froide et dense s'écoulant entre les traces serpentine de son front angoissé, l'hostilité obscène du carmin de lèvres exsangues... » BELEVAN, Harry. *La piedra en el agua*. Barcelona : Tusquets Editores, 1977, p. 168-169.

l'inscription géographique est précise, comme le montre l'expression « en ese sector de Barranco en que vivía ». L'impression de peur, chère à David Roas, est aussi présente ici (« aún más asombrado que en la ocasión anterior, y hasta un poco temeroso »), mais en même temps, nous retrouvons le principe de répétition typique du conte, puisque le visiteur reviendra encore, avec d'autres chaussures. Par certains aspects, le texte de Rivera Martínez peut aussi nous faire penser à un renouveau des textes de Ricardo Palma, faisant de ce texte une sorte de « tradición peruana urbana ». Bien sûr, nous remarquons l'influence en arrière-plan de la religion, à travers la possibilité d'un clin d'œil au diable boiteux, surtout dans un contexte de cordonnier : « Juan de la Cueva los miraba a veces, atemorizado, y se santiguaba [...]. » La nouvelle s'achève sur une sorte de matérialisation de l'inexplicable qui compose une allégorie, nous semble-t-il finalement, du fantastique : « allí se quedaron [los zapatos] para siempre, como prueba de que alguna vez el misterio, por no decir lo sobrenatural, lo había visitado⁷⁰⁰. » Cette diversité et cette capacité au renouveau, non nécessairement baroque, mais surtout cette dynamique culturellement synchrétique, nous la retrouvons chez Fernando Aínsa :

Las que fueran relaciones unidireccionales – el foco de Europa irradiando influencias hacia el resto del mundo – se han transformado en décadas recientes en un juego de espejos múltiples, favorecido en buena parte por un sistema de comunicaciones que pone a todo el mundo en un idéntico y, al mismo tiempo, ficticio « presente histórico », donde las noticias y los acontecimientos se viven simultáneamente a nivel planetario, aunque sus ecos y las sensibilidades que las perciben sigan siendo, felizmente, muy diversas⁷⁰¹.

Finalement, les textes les plus ancrés dans le local sont parfois ceux qui ont la vocation la plus forte à l'universel. Mais encore faut-il savoir ce que nous entendons par universel.

⁷⁰⁰ « Je veux que tu me ré pares ces chaussures – dit le visiteur, et il mit un sac sur le comptoir, d'où il sortit sept chaussures noires, toutes du même pied, et toutes identiques, exactement identiques » (p. 139), « dans ce secteur de Barranco où il vivait » (p. 140), « plus étonné encore que la fois précédente, et même un peu craintif » (p. 141), « Juan de la Cueva les regardait parfois, craintif, et il se signait » (p. 142), « [les chaussures] restèrent là pour toujours, comme preuve de ce qu'un jour, le mystère, pour ne pas dire le surnaturel, lui avait rendu visite. » (p. 142) « El enigma de los zapatos » in RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. Lima y otros : Alfaguara, 2006.

⁷⁰¹ « Les relations qui furent jadis unidirectionnelles – le foyer de l'Europe faisant rayonner ses influences vers le reste du monde – se sont transformées, ces dernières décennies, en un jeu de miroirs multiples, en grande partie à la faveur d'un système de communication qui place tout le monde dans un "présent historique" identique, et en même temps fictif, où les nouvelles et les événements sont vécus simultanément au niveau planétaire, même si leurs échos et les sensibilités qui les perçoivent continuent, fort heureusement à être fort divers. » AÍNSA, Fernando. *Tendencias y paradigmas de la nueva narrativa latinoamericana*. In : PUCCINI, Dario et YURKIEVICH, Saúl (Ed.). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. México : Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 938.

C. L'universel vs. le globalisé

1. Des distinctions nécessaires

Rechercher du « même » pour justifier l'impression de fantastique que nous ressentons à la lecture des textes de notre corpus, comme nous l'avons fait dans notre démarche, ne peut être légitime, nous semble-t-il, qu'à condition de préciser une distinction nécessaire, entre l'universel et le global. Nous parlons de l'universel, et non de l'uniforme, du similaire ou du global. Uniforme et similaire supposent une identité ou une parenté de forme entre deux objets, à la manière des espèces faussement proches que rencontrent les scientifiques qui élaborent les arbres phylogénétiques. D'ailleurs, le reportage qui a été le point de départ de notre réflexion sur ces arbres, propose une comparaison entre deux taupes, semblables mais qui n'appartiennent pas à la même famille :

Tout cela revient à dire que ces taupes n'avaient pas une taupe pour ancêtre commun, et leurs membres fouisseurs ont été inventés deux fois au cours de l'évolution. Elles sont en quelque sorte l'équivalent zoologique de l'Austin mini et de la Fiat 500, deux espèces de petites voitures à phares ronds, fabriquées indépendamment en Angleterre et en Italie, par deux usines différentes⁷⁰².

Ainsi, nous retrouvons là pour nos textes le problème de la réduction thématique, qui classait un texte comme fantastique à partir du moment où il y est fait un récit de vampires.

Nous ne pouvons penser « universel » sans penser à Kant. L'*universel* se décline au sens extensif et au sens impératif : « Celui-là, qui est seulement de fait et se borne à l'expérience, n'est qu'un jugement général ; tandis que celui-ci, de droit, est strictement "universel" (*allgemein*⁷⁰³). » L'universel est, pour nous, ce qu'atteignent des œuvres qui, partant du local, répercutent des idées, des impressions, des sensations soit radicalement nouvelles mais étrangement familières, soit dans lesquelles nous nous reconnaissons tout en étant sensible à la différence qui est décrite ou exposée. Il ne doit pas être confondu avec le global :

Clos enfin sur lui-même, le tout (planétaire) ne fait plus que se refléter : auto-reflet qui constitue désormais phantasmatiquement le monde sous le règne de la Similitude (et platitude). [...] Sinon, ce qui, en territoire reculé, échappe encore à cette uniformité sera considéré comme en retard ; ou alors, par basculement du périné dans la conservation, est mis en réserve, sous cellophane, et

⁷⁰² Voir le scénario du documentaire de Raphaëlle Chaix, Vincent Gaullier et Denis van Waerebekel, *Espèces d'espèces*, diffusé le 02/09/2009 sur France 5 et dont le texte est en ligne et disponible à l'adresse : <http://www.dvanw.com/proj/ede/EspeciesdEspèces.pdf>, p. 27.

⁷⁰³ JULLIEN, François. *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris : Fayard, 2008, p. 18.

*consciencieusement protégé à titre de tradition « authentique » dans le grand folklore des nations*⁷⁰⁴.

L'abus de langage dont souffre le fantastique peut être rapproché de cette tentative d'assimilation par le truchement de similitudes de formes qui ne font que la surface des textes. C'est pourquoi, en Belgique, Marc Lits insiste sur la spécificité du fantastique dans les années 1990 :

*Le fantastique est toujours vivant, reste un motif porteur pour le public comme pour les promoteurs de l'édition belge, mais le terme lui-même est noyé au sein de catégories plus floues, plus générales. Si cette analyse se vérifie, il est plus urgent que jamais de réinterroger le genre fantastique, de comprendre quels en ont été les mécanismes et les enjeux, de percevoir comment il alimente l'imaginaire et le fictionnel*⁷⁰⁵ [...].

Or, il nous semble que l'expression fantastique tend vers l'universel. Dans l'œuvre de Julio Cortázar, cela ne fait pas de doute, tel qu'il décrit lui-même son travail :

*Si algunos [cuentos] se salvan del olvido es porque he sido capaz de recibir y transmitir sin demasiadas pérdidas esas latencias de una psiquis profunda, y el resto es una cierta veteranía para no falsear el misterio, conservarlo lo más cerca posible de su fuente, con su temblor original, su balbuceo arquetípico*⁷⁰⁶.

Que devons-nous comprendre de ce que Cortázar appelle la « psyché profonde » ? Revenons au décrié Todorov, citant Piaget : « Quatre processus fondamentaux caractérisent cette révolution intellectuelle accomplie durant les deux premières années de l'existence : ce sont des constructions des catégories de l'objet et de l'espace, de la causalité et du temps⁷⁰⁷ [...]. » Ces catégories sont donc ce qui structure l'être humain, ce à partir de quoi il se développe dans son rapport au monde, et s'adapte à son environnement. Le fantastique met en branle toutes ces catégories. L'objet comme catégorie est interrogé par les illusions de nos perceptions ; l'espace, que ce soit dans « El baúl » ou « Paisaje con hombre que corre », ne propose plus de point de repère fixe ; la causalité, déjà problématisée comme « magique » par Borges, est elle aussi remise en question lors des passages menant au constat de l'impossible. Prochazka, dans « Tú, que entraste conmigo », prolonge cette réflexion sur la causalité : « No

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁷⁰⁵ LITS, Marc. Des fantastiqueurs belges ? *Textyles* [En ligne], 1993, n° 10. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : <https://textyles.revues.org/1892>, p. 23. Des ponts surprenants peuvent être faits entre le Pérou et la Belgique. Rappelons le travail de Bernard Goorden, qui a traduit la théorie de Belevan. Mentionnons également le site internet Noosphère dont les créateurs recensent et traduisent un certain nombre de nouvelles dans l'ouvrage *Pérou fantastique*. Bruxelles : Recto Verso, 1980.

⁷⁰⁶ « Si quelques [nouvelles] échappent à l'oubli, c'est parce que j'ai été capable de recevoir et de transmettre sans trop de pertes ces latences d'une psyché profonde, et le reste est une certaine expérience pour ne pas fausser le mystère, le conserver le plus près possible de sa source, avec son tremblement originel, son balbutiement archétypique. » CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores. Último round*, México : Siglo XXI, 1969, p. 75.

⁷⁰⁷ Jean Piaget cité par TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 126.

es que la causalidad sea un fantasma ; es que la cadena causal es solo una entre infinidad de relaciones posibles, cualquiera de las cuales puede explicar la aparición de un hecho determinado⁷⁰⁸ [...]. » Il nous rappelle alors les fondements de la mécanique quantique. Dans cette impression de crise du sens, les auteurs proposent d'en inventer un, le temps de la lecture. Quant au temps, « Intersecciones » reste sans conteste le meilleur exemple de contradictions temporelles soulevées par l'effet fantastique⁷⁰⁹. Ainsi, l'analyse de Piaget, poursuivie par Todorov, montre la tendance universelle de cette construction, et nos textes peuvent être ressentis comme des illustrations de quelque chose qui nous invite, lecteur, à bousculer ce qui nous semble normal.

Entre les deux continents, entre le Pérou et la France, ont lieu des voyages littéraires intéressants, nous conduisant à constater que les personnages mythiques d'Amérique latine migrent. Nous le savions depuis la fin du *Horla* de Maupassant :

Et voici, messieurs, [...] un fragment de journal qui m'est tombé sous la main et qui vient de Rio de Janeiro. Je lis : « Une sorte d'épidémie de folie semble sévir depuis quelques temps dans la province de San-Paulo. Les habitants de plusieurs villages se sont sauvés abandonnant leurs terres et leurs maisons et se prétendant poursuivis et mangés par des vampires invisibles qui se nourrissent de leur souffle pendant leur sommeil et qui ne boiraient, en outre, que de l'eau, et quelquefois du lait ! » J'ajoute : « Quelques jours avant la première atteinte du mal dont j'ai failli mourir, je me rappelle parfaitement avoir vu passer un grand trois-mâts brésilien avec son pavillon déployé... Je vous ai dit que ma maison est au bord de l'eau... toute blanche... Il était caché sur ce bateau sans doute⁷¹⁰ [...] »

Il semblerait donc que plus les œuvres particulières sont réussies, plus elles ont vocation à tendre vers l'universel.

2. Fantastique et conditions postmodernes

Nilo Espinoza Haro, outre la nouvelle « Una lanza azul », a publié un recueil de chroniques en 2009, *Caja china*, dans lequel est perceptible sa plume de journaliste. L'une d'entre elles a attiré notre attention : il s'agit de « El gato que cambió al mundo », consacrée à

⁷⁰⁸ « Ce n'est pas que la causalité soit un fantasme ; c'est que la chaîne causale n'est qu'une relation possible parmi une infinité d'autres, n'importe laquelle peut expliquer l'apparition d'un fait déterminé [...]. » Enrique Prochazka, « Tú, que entraste conmigo » in *17 fantásticos... I*, p. 40.

⁷⁰⁹ « Comme l'ethnologue, en face de sociétés dites archaïques, ne peut préjuger par exemple que le temps y soit vécu comme il l'est chez nous, selon les dimensions d'un passé qui n'est plus, d'un avenir qui n'est pas encore, et d'un présent qui seul est pleinement, et doit décrire un temps mythique où certains événements « du début » gardent une efficacité continuée, – de même la psychologie sociale, précisément si elle veut connaître vraiment nos sociétés, ne peut pas exclure a priori l'hypothèse du temps mythique comme composante de notre histoire personnelle et publique. Certes, nous avons refoulé le magique dans la subjectivité, mais rien ne nous garantit que le rapport entre les hommes ne comporte pas inévitablement des composantes magiques et oniriques. » MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 2006 [1979], p. 42-43.

⁷¹⁰ « Le Horla » (1886) in MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris : Librairie générale française, 2000, Le Livre de poche, n° 840, p. 248-249.

l'expérience de Schrödinger. L'auteur s'appuie sur les propos d'un physicien péruvien pour vulgariser le phénomène auprès de ses lecteurs :

*La palabra realidad, en el sentido usual, no es un concepto utilizable para estudiar el comportamiento de las partículas que integran el universo ; al mismo tiempo, dichas partículas parecen formar parte de algún todo indivisible y cada una acusa lo que acontece a los restantes. Nada es real, salvo si se observa*⁷¹¹.

Le texte se termine sur une anecdote qui se rapproche plus spécifiquement du Pérou à travers le motif du chat, présent dans les tableaux de Lorenzo Osores, et que cet artiste recherche. Le texte d'Espinoza Haro n'est donc pas de nature fantastique, mais il souligne une problématique scientifique qui donne matière à des prolongements potentiellement fantastiques : « ir tras ese gato ha sido la búsqueda de la realidad cuántica, del mundo irreal del cuanto. Esa ruta ha sido y seguirá siendo fructífera porque nos puede llevar a una nueva forma de entender y valorar la realidad que trasciende⁷¹². » En France, la conclusion de Pierre Bayard rejoint cette idée :

*La pensée de la superposition, à laquelle nous invite le chat à la fois vivant et mort de Schrödinger, s'oppose en effet à la pensée de la contradiction, imposée dès notre plus jeune âge par la famille et l'enseignement, et dominante dans notre rapport au monde, qui voudrait nous contraindre à choisir en permanence entre des opinions contraires pour n'en retenir qu'une seule. Le modèle de la superposition, en revanche, nous reconnaît le droit de penser en même temps et avec une sincérité égale une chose et son contraire, de nous contredire entre plusieurs phrases sans que cela nous soit reproché, et surtout de vivre plusieurs existences simultanées, attentifs à la pluralité des univers et à la complexité du nôtre*⁷¹³.

Dans la formule « une chose et son contraire », il nous semble que nous retrouvons un point commun avec l'ambiguïté du fantastique, ce qui confirme 1) que le contexte postmoderne est un terrain propice au développement de textes d'expression fantastique et 2) que cette approche constitue une révolution à vocation universelle. Les humains que nous sommes ressentons une résistance à l'idée d'admettre cette conception, impossible à expliquer autrement, du fonctionnement de l'infiniment petit. Mais nous avons tout autant de mal à rester indifférents à l'effet créé par un texte qui met en exergue, comme c'est le cas du Güich de « Intersecciones » ou du Sumalavia de « Última visita », cette possibilité de superposition

⁷¹¹ « Le mot réalité, dans son sens usuel, n'est pas un concept utilisable pour étudier le comportement des particules qui intègrent l'univers ; en même temps, ces particules semblent faire partie d'un tout indivisible et chacune accuse ce qui arrive aux autres. Rien n'est réel, sauf si on l'observe. » « El gato que cambió al mundo » in ESPINOZA HARO, Nilo. *Caja china*. Lima : San Marcos, 2009, p. 61.

⁷¹² « [P]oursuivre ce chat a été la recherche de la réalité quantique, du monde irréel du quantum. Ce chemin a été, et continuera à être fructifère, parce qu'il peut nous mener à une nouvelle manière de comprendre et de valoriser la réalité transcendante. » *Ibidem*, p. 61.

⁷¹³ BAYARD, Pierre. *Il existe d'autres mondes*. Paris : Éditions de Minuit, 2014, p. 149-150.

d'univers qui, loin de s'exclure les uns des autres, s'intègrent, se rejoignent et tentent de donner, par le texte, une idée de cette superposition en dépassant la contradiction. Le fantastique peut illustrer une idée qui sera plus tard pensée, théorisée dans d'autres disciplines, comme l'a fait Borges dans cas des sentiers qui bifurquent, par cette conception originale et intuitive du temps qui fait, entre autres trouvailles, la connaissance et la reconnaissance de l'Argentin. Est-ce là une vocation possible du texte fantastique considéré comme littéraire ? Nous pensons que c'est possible, avec cette condition de sortir de l'individuel et de toucher du doigt l'universel.

La limite nous est alors imposée par la science. L'ouvrage de Bayard comporte un chapitre intitulé « Théorie des passages » proposant une réflexion sur *IQ84* de Murakami, et l'auteur reprend justement des exemples de passages physiques que nous mentionnions en deuxième partie :

Les physiciens qui se sont ralliés à cette théorie ne négligent certes pas la possibilité qu'il existe des interstices entre les univers et leur ont même donné un nom en les appelant les « trous de ver ». Mais ils excluent qu'il soit possible de les utiliser pour passer d'un univers dans un autre. Ceux-ci n'étant pas situés sur la même « fréquence », il faudrait déployer une énergie considérable, que l'être humain est loin de maîtriser aujourd'hui, pour espérer changer d'univers. S'il n'est pas impensable sur le plan scientifique et permettra peut-être un jour, en se réalisant, de prouver la validité de leur hypothèse, ce passage entre les mondes est donc pour le moment exclu⁷¹⁴.

Le protagoniste de « El baúl », comme celui de « Intersecciones », sont, si l'on peut se permettre le jeu de mots dans ce contexte, en avance sur leur temps. Nous compléterons donc l'idée de Bayard en considérant que la littérature matérialise en mots cette *impression* de passage. Précisons que ce n'est pas une échappatoire, une fuite dans un hypothétique imaginaire que les lecteurs n'auraient jamais ressenti. Bayard en veut pour preuve trois expériences : l'impression de *déjà vu*, l'impression d'*altérité* (la personne avec laquelle nous sommes en train de parler nous devient étrangère, par exemple – nous pouvons aussi en faire l'expérience, croyons-nous, lorsque nous regardons longtemps un mot écrit et qu'il perd le sens que nous lui attribuons communément pour devenir simple une suite de lettres), ou la *rencontre amoureuse*. Nous pensons que le texte d'expression fantastique développe ces pistes et en crée de nouvelles par les voies de passage. Pour compléter ces trois expériences et revenir à ce langage qui nous est cher, rappelons aussi l'emploi, dans la langue courante, du dicton « Les grands esprits se rencontrent ! », qui évoque les insolites hasards du quotidien,

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

coïncidences à probabilité limitée mais réalistes et réalisées, et qui font que deux personnes suivent un temps le même chemin de pensée.

Il n'est pas envisageable de faire ici l'inventaire de toutes les caractéristiques postmodernes présentes dans notre corpus, mais nous tenons à en présenter une autre, que partagent deux textes de notre corpus élargi : la crise des univers fictionnels. Si les super-héros ne connaissent pas la crise économique, nos textes interrogent néanmoins leur vocation universelle. Ainsi, s'il est vrai que les grosses productions de l'industrie cinématographique et les romans à succès continuent de faire rêver leurs lecteurs, certains auteurs se rangent dans une tendance, qui est perceptible dans un film comme *Birdman* d'Alejandro González Iñárritu, qui ne croit plus au pouvoir protecteur des super-héros. Bien avant lui, Fernando Sarmiento consacre sa nouvelle « La última risa » au personnage de Batman, dont nous identifions le protagoniste dès la mention de « el Guasón », qui vient hanter les rêves du super-héros. Bruce Wayne, traduit par Bruno Díaz dans le monde hispanique, souffre d'un cancer du pancréas. La nouvelle est ainsi ponctuée de références à l'univers du personnage de DC Comics, auquel sont associées des problématiques quotidiennes, du moins humaines. C'est, dans une description détaillée, une vision nostalgique et désabusée qui nous est proposée, assortie d'un sentiment d'impuissance face à la violence qui se développe dans la ville. La dernière phrase de la nouvelle peut donner l'impression d'effet fantastique : « La risa del Guasón volvió a retumbar, esta vez desde las entrañas mismas de la casa. » Mais ce qui domine, c'est l'atmosphère générale de désenchantement : « Alfred se había ido, como casi todos los demás en Ciudad Gótica. La era de los súper villanos había llegado a su fin, y empezó a pensar que la de los superhéroes estaba dando su canto de cisne⁷¹⁵. »

Le même Sarmiento est l'auteur de la nouvelle « El huésped rojo » ; il indique dès le début du texte qu'il s'agit d'une relecture de la nouvelle « Le masque de la Mort rouge » de Poe, avec laquelle nous repérons effectivement une intertextualité bien présente dans les dernières pages. Un curieux mélange attire notre attention, dont l'aspect allégorique intègre des références à Guernica, à l'occupation allemande, au napalm et au mur de Berlin, dans un contexte liménien qui n'a rien à envier à la série télévisée des *Walking Dead*. Du point de vue de sa structure, la nouvelle propose un début *in medias res* qui relate la volonté d'endiguer une épidémie. Le quotidien des citoyens est alors altéré : « Por un lado, una Lima de jardines,

⁷¹⁵ « Le rire du Joker résonna à nouveau, cette fois depuis les entrailles de la maison. » (p. 180), « Alfred était parti, comme presque tous les autres à Gotham City. L'époque des méchants touchait à sa fin, et il se mit à penser que celle des super-héros donnait son chant du cygne [...]. » (p. 169) Fernando Sarmiento, « La última risa » in *17 fantásticos... I*.

ensueño y principado plutócrata ; y por el otro, una ciudad inhóspita, desolada y con la Máscara de la Muerte Roja como soberana absoluta, más allá del bien, del mal, de la vida y de la muerte, literalmente [...]. » Se développe ensuite la croyance en une légende urbaine sur ce qui se passe de l'autre côté du mur comme le montrent « Se hablaba de mutaciones a extramuros, de un grupo de supervivientes que habían sobrevivido a la plaga y a las bombas a costa de una malformación permanente » ou encore « Te hablo de gente a la que el napalm le quemó la piel, que ya no puede recibir la luz del sol directamente y aprovechan la noche para salir y buscarse el sustento⁷¹⁶ ». C'est donc un contexte post-apocalyptique qui est choisi par l'auteur pour constituer le cadre de sa trame narrative. Le texte perd en ce sens sa dimension fantastique de coïncidence de plans. C'est la raison pour laquelle nous incluons ce texte dans notre corpus secondaire, ou élargi, dans la mesure où il fait partie du réseau de nouvelles dans lequel s'inscrivent nos autres textes⁷¹⁷.

Enfin, et ce sera le dernier point consacré à cette relation entretenue par le fantastique avec le contexte post-moderne, le texte de Carlos Herrera, « El juez, el zapatero y la verdad », interroge, par le biais de l'exagération, les limites de la science, dans une application au domaine juridique. Nous connaissons la carrière diplomatique de l'auteur, et il est intéressant de lire le regard qu'il porte sur le métier de juge : « Así, v1 o la verdad de Pedro será el producto de, por ejemplo, la suma de su capacidad intelectual (c) sus valores morales (m) y su información sobre el caso (i) menos sus prejuicios (p) y su grado simpatía o antipatía con el acusado (s)⁷¹⁸. » L'extrait porte à sourire, mais nous voyons ici, en plus, une parodie de la classification excessive, qui ne peut être appliquée mécaniquement et systématiquement à l'humain. Comme une sorte de rébellion contemporaine contre les fondements de la science,

⁷¹⁶ « D'un côté, un Lima de jardins, de rêverie et principauté plutocrate ; et de l'autre, une ville inhospitalière, désolée, et avec le Masque de la Mort Rouge comme souveraine absolue, au-delà du bien, du mal, de la vie et de la mort, littéralement » (p. 36), « On parlait de mutations hors les murs, d'un groupe de survivants que la plaie et les bombes avaient épargnés au prix d'une malformation permanente » (p. 41), « Je te parle de gens dont la peau a été brûlée par le napalm, qui ne peuvent plus recevoir directement la lumière du soleil, et profitent de la nuit pour sortir, à la recherche de nourriture [...] ». « El huésped rojo » in SARMIENTO, Fernando. *Todos los días son de cenizas*. Lima : La travesía, 2013.

⁷¹⁷ Voir à ce propos : « Honores pone en tela de juicio la antología *Nuevo cuento peruano* (1984) de Luis Fernando Vidal y Antonio Cornejo Polar, porque estos autores conciben como algo negativo el influjo del cine, la televisión y las historietas en la nueva narrativa, cuando en realidad – según Honores – "serán inevitablemente las grandes influencias de muchos de los narradores de los años 80 en adelante". » (« Honores accuse l'anthologie *Nuevo cuento peruano* (1984) de Luis Fernando Vidal et Antonio Cornejo Polar, parce que ces auteurs considèrent comme négative l'influence du cinéma, de la télévision et des bandes dessinées sur la nouvelle prose, alors qu'en réalité – selon Honores – "ce doivent inévitablement être les grandes influences de beaucoup des narrateurs à partir des années 1980". »). HONORES, Elton (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2011, p. 15.

⁷¹⁸ « Ainsi, v1 ou la vérité de Pedro sera le produit, par exemple, de la somme de sa capacité intellectuelle (c), ses valeurs morales (m) et son information sur la question (i), moins ses préjugés (p) et son degré de sympathie ou d'antipathie envers l'accusé (s). » « El juez, el zapatero y la verdad » in HERRERA, Carlos. *Crueldad del ajedrez*. Lima : El Santo Oficio, 1999, p. 64.

cette remarque interroge aussi les distinctions parfois complexes et aux conclusions limitées des schématisations des textes critiques dans le but de créer du lien entre les textes analysés : avoir recours à une formule mathématique commune à tous les moyens d'expression permet de sortir d'un réseau de mots et de symboliser des schémas de pensée. Mais peut-être est-ce là oublier qu'un texte littéraire ne se réduit pas à une formule (ou à un schéma narratif...) et qu'il vit à une autre échelle, par le rythme des mots et des phrases, par l'imaginaire que déploie le lecteur, lectant, lisant ou lu. C'est ce qui nous distingue de l'animal ou de la machine, comme le rappelle Belevan : « Mientras el *homo sapiens* no involucone en androide, la imaginación jamás dejará de hervir, afiebrada, en la mente humana. Y la literatura – valga la perogrullada – es imaginación envasada en libro⁷¹⁹ [...] ». Heureusement, la nouvelle d'Herrera propose une issue rassurante : « El juez despertó en medio de violentos escalofríos⁷²⁰. »

3. Lire : interroger et enrichir nos catégories ?

Peut-être alors pouvons-nous voir dans les motivations de l'écriture fantastique au Pérou une justification plus profonde, que nous n'avions pas encore déterminée, et sur le chemin de laquelle nous invite Gilbert Durand :

Notre civilisation rationaliste et son culte pour la démystification objective se voit submergée en fait par le ressac de la subjectivité brimée et de l'irrationnel. Anarchiquement les droits à une imagination plénière sont revendiqués aussi bien par la multiplication des psychoses, le recours à l'alcoolisme et aux stupéfiants, au jazz, aux « hobbies » étranges, que par les doctrines irrationalistes et l'exaltation des plus hautes formes de l'art⁷²¹.

La question que nous pouvons nous poser, c'est si ces textes ne nous invitent pas à adopter un autre regard, sur notre propre manière de penser, dans les catégories que nous continuons de créer au-delà des catégories fondamentales évoquées. Le Belge Franz Hellens est catégorique à l'égard de ses voisins :

Le sens du fantastique vrai n'appartient qu'aux poètes musiciens. Or les Français ne sont, dans le fond même de la race, ni l'un ni l'autre, sauf par la tête. Il n'y a de poésie et de musique que dans les organes des sens et dans le cœur. Ce genre, si on veut que c'en soit un, est dévolu aux hommes du Nord qui savent ne pas raisonner pour vivre⁷²² [...].

⁷¹⁹ « Tant que l'*homo sapiens* ne se transformera pas en androïde, l'imagination de cessera jamais de bouillir, enfiévrée, dans l'esprit humain. Et la littérature – c'est une lapalissade – est de l'imagination contenue dans un livre [...]. » BELEVAN, Harry. *Fuegos artificiales*. Lima : El Virrey, 1986, p. 47.

⁷²⁰ « Le juge se réveilla pris de violents frissons. » « El juez, el zapatero y la verdad » in HERRERA, Carlos. *Crueldad del ajedrez*. Lima : El Santo Oficio, 1999, p. 68.

⁷²¹ DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 [1969], p. 495.

⁷²² HELLENS, Franz. *Le fantastique réel*. Bruxelles ; Amiens : Sodi, 1967, p. 13.

Son ouvrage, le fantastique réel, propose une approche personnelle de cette écriture et de son étude. L'expression fantastique est soumise, selon l'auteur, à une imagination qui se décline selon deux variantes :

*Il y a deux sortes de caractères imaginatifs. L'un n'est dirigé que par la tête, le cerveau ; il crée des figures et des cadres qu'il dessine et peint comme l'artiste fait un tableau sur nature et d'après modèles. Je l'appellerai descriptif. Le Français s'éloigne rarement de cette forme d'imagination. L'autre fait fi de la raison, ou plutôt s'en désolidarise par nécessité, comme fait le rêveur de la réalité de base. On ne dira pas que la raison soit absente, mais elle a le bon sens de dissimuler ses valeurs*⁷²³.

Ces mots font écho en nous lorsque nous pensons au reproche fait en Amérique latine à l'extrême rationalité occidentale, l'incapacité à concevoir le réalisme magique comme faisant partie intégrante du quotidien, l'insensibilité à l'existence de forces que nous ne percevons qu'en de rares occasions. Alors, la fréquentation des textes fantastiques d'autres horizons est peut-être une invitation à développer une imagination d'un autre ordre. Lire serait un acte de remise en question de nos propres catégories et de notre conception du réel, mais aussi de l'élaboration de vérités :

*¿Quién puede negar que en el hombre – aun en el más simple – no subyace, y a veces aflora con fuerza, un fondo fantástico? Nuestra vida diaria está llena, aunque por lo común no se repare en ello, de actos que tocan o entran en la trama del misterio o de lo desconocido. O, para decirlo con palabras de Chesterton : « La vida posee cierto elemento de coincidencia fantástica, que la gente acostumbrada a contar sólo con lo prosaico nunca percibe*⁷²⁴ » [...].

Néanmoins, il ne faut pas pour autant tomber dans une naïveté d'homogénéité idéale ni dans une réduction idéologique du Pérou à une seule ligne d'écriture fantastique. Au sein même de la littérature fantastique péruvienne, l'hétérogénéité de la société a des conséquences sur les croyances, et ce qui peut être considéré comme vraisemblable, réel, normal ou quotidien à Lima ne le sera pas nécessairement dans les Andes, et réciproquement. Il en va de même en Europe dans les premiers textes fantastiques, comme le démontre Remo Ceserani :

Bastaría acercarse a algunos textos para comprobar como es muy frecuente el procedimiento narrativo de situar los argumentos en áreas geográficas un poco marginales de los países europeos más empeñados en los procesos de la modernidad y de la racionalidad científica ; en regiones, pues, como Polonia, por ejemplo, o España, o la Italia meridional, o las últimas playas de Escocia, donde

⁷²³ *Ibidem*, p. 57.

⁷²⁴ « Qui peut nier que, chez l'homme – même le plus simple – ne se cache, et parfois n'affleure avec force, un fond fantastique ? Notre vie quotidienne est pleine, bien qu'en général on ne s'en aperçoive pas, d'actions qui touchent, ou font partie de la trame du mystère, ou de l'inconnu. Ou, pour le dire avec des mots de Chesterton : "la vie possède certains éléments de coïncidence fantastique, que les gens habitués à ne compter que sur le prosaïque ne perçoivent jamais" [...]. » CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires : Nova, 1968, p. 68.

*pueden verse enfrentadas una cultura dominante y otra en retirada, una basada en el conocimiento racional y otra en las creencias antiguas y tradicionales, y donde esas dos culturas chocan o se ven obligadas a convivir*⁷²⁵.

De plus, au sein de l'Amérique latine, en dépit d'une langue commune, les cultures différentes donnent naissance à une constitution, une naissance du fantastique dans des circonstances et pour des motifs différents.

Quels outils choisir, alors, pour guider nos lectures ? Nous pensons avoir démontré par ce travail l'importance de l'interdisciplinarité et du croisement des systèmes que peuvent créer deux disciplines pour fragmenter, et donc multiplier, les angles de vue des objets étudiés. Prenons l'exemple de la réflexion sur la dimension spatiale de Westphal. Il met tout d'abord en avant une caractéristique mouvante du texte littéraire contemporain :

*La démultiplication des visions du réel, naguère concentrées dans un absolu déterministe, et l'infinie malléabilité du discours littéraire semblent consubstantielles en ces décennies postmodernes. Le discours littéraire constitue un paradigme de progression entropique entre points d'inflexion et lignes qui bifurquent avant de se transformer en lignes de vie qui gravent un destin au cœur d'une main*⁷²⁶.

Par conséquent, « il arrive que celui ou celle qui, pour saisir l'espace dans ses formes infinies, cherche à multiplier les points de vue, finit par entrevoir son propre territoire, inconnu⁷²⁷ ». Nous y lisons une réponse à notre interrogation sur la portée du texte fantastique... et revenons à l'*inquiétante familiarité* !

La tension est résolue par Westphal à travers la notion de tiers-espace, qui n'est pas sans rappeler notre approche du fantastique. L'expression « third space » est utilisée à l'origine par Homi Bhabha, en 1994, dans *The location of culture*. Elle permet à notre sens de résoudre la tension entre les invariants et les particularismes.

*Tout entre en contact dans le tiers-espace (Thirdspace) : la subjectivité et l'objectivité, l'abstrait et le concret, le réel et l'imaginé, le connaissable et l'inimaginable, le répétitif et le différencié, la structure et l'agencement, l'esprit et le corps, le conscient et l'inconscient, le discipliné et le transdisciplinaire, la vie quotidienne et l'histoire sans fin*⁷²⁸.

⁷²⁵ « Il suffirait de considérer certains textes pour constater à quel point est fréquent le procédé narratif qui consiste à situer les arguments dans des aires géographiques un peu en marge des pays européens les plus engagés dans les processus de la modernité et de la rationalité scientifique ; des régions, donc, comme la Pologne, par exemple, ou l'Espagne, ou l'Italie méridionale, ou les plages les plus reculées d'Écosse, où l'on peut voir s'affronter une culture dominante et une autre, retirée, l'une fondée sur la connaissance rationnelle, et l'autre, sur les croyances anciennes et traditionnelles, et où ces deux cultures se percutent ou se voient dans l'obligation de cohabiter. » CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Trad. esp. Juan Díaz de Atauri. Madrid : Visor, 1999, p. 150.

⁷²⁶ WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique*. Paris : Éditions de Minuit, 2007, p. 63.

⁷²⁷ Paola Zaccaria, citée par Westphal, *ibidem*, p. 109.

⁷²⁸ Edward Soja, repris par Westphal, *ibid.*, p. 120.

Cette idée de tiers-espace débouche chez Westphal sur le concept de trialectique, qui a trois moteurs : la spatialité, l'historicité et la socialité. Sa phase ultime consiste en une hybridation accomplie. Pour nous, cette notion de tiers-espace nous aide à prolonger l'idée de passage : le fantastique pourrait être perçu comme le moyen d'expression du tiers-espace, mettant en relation le texte et l'espace abstrait de l'entre-deux.

La découverte des textes péruviens nous invite à ouvrir les frontières de la culture du fantastique et à en voir les manifestations dans une culture aussi différente que peut l'être celle du Japon. Pourquoi ce pays ?

*Le Japon ne s'intéresse pas [à la question de l'universel] parce qu'il se complait lui-même dans sa localité et la revendique : il en appelle à son insularité, à son climat, à ses tremblements de terre, à ses plaines étroites et ses côtes dentelées [...]. Du point de vue des Japonais eux-mêmes, le Japon est une culture du singulier ; la question de l'universel ne lui parle pas*⁷²⁹.

Et pourtant... voyons quelques termes qui renvoient au lexique de l'univers fantastique japonais :

Kuroneko : vampiros hembras que se transforman en gatos negros y seducen a los samurais para asesinarlos, succionándoles la sangre del cuello, pues ellas mismas han sido asesinadas por samurais.

Mushi : « insecto » ; en la literatura fantástica, criaturas de la naturaleza, sin forma definida, que están en contacto con la esencia de la vida. Son seres efímeros que pueden ser percibidos únicamente por unos pocos seres humanos a los que invaden y causan males.

Tsuchigumo : se trata de un ser mitad araña, mitad mujer que vive en las altas montañas. En otras versiones se puede transformar en mujer o en una gran araña de tierra.

*Yūrei : fantasmas o almas en pena de quienes han tenido una muerte violenta o a quienes no se les han realizado los ritos funerarios correspondientes. Deambulan por el mundo de los vivos y por lo general desaparecen (o alcanzan la paz) cuando logran sus objetivos*⁷³⁰.

⁷²⁹ JULLIEN, François. *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris : Fayard, 2008, p. 120.

⁷³⁰ « Kuroneko : vampires femelles qui se transforment en chats noirs, et séduisent les samouraïs pour les assassiner en leur aspirant le sang du cou, car elles ont elles-mêmes été assassinées par des samouraïs.

Mushi : "insecte" ; dans la littérature fantastique, créatures de la nature, sans forme définie, qui sont en contact avec l'essence de la vie. Ce sont des êtres éphémères, qui ne peuvent être perçus que par peu d'êtres humains, qu'ils envahissent et auxquels ils font du mal.

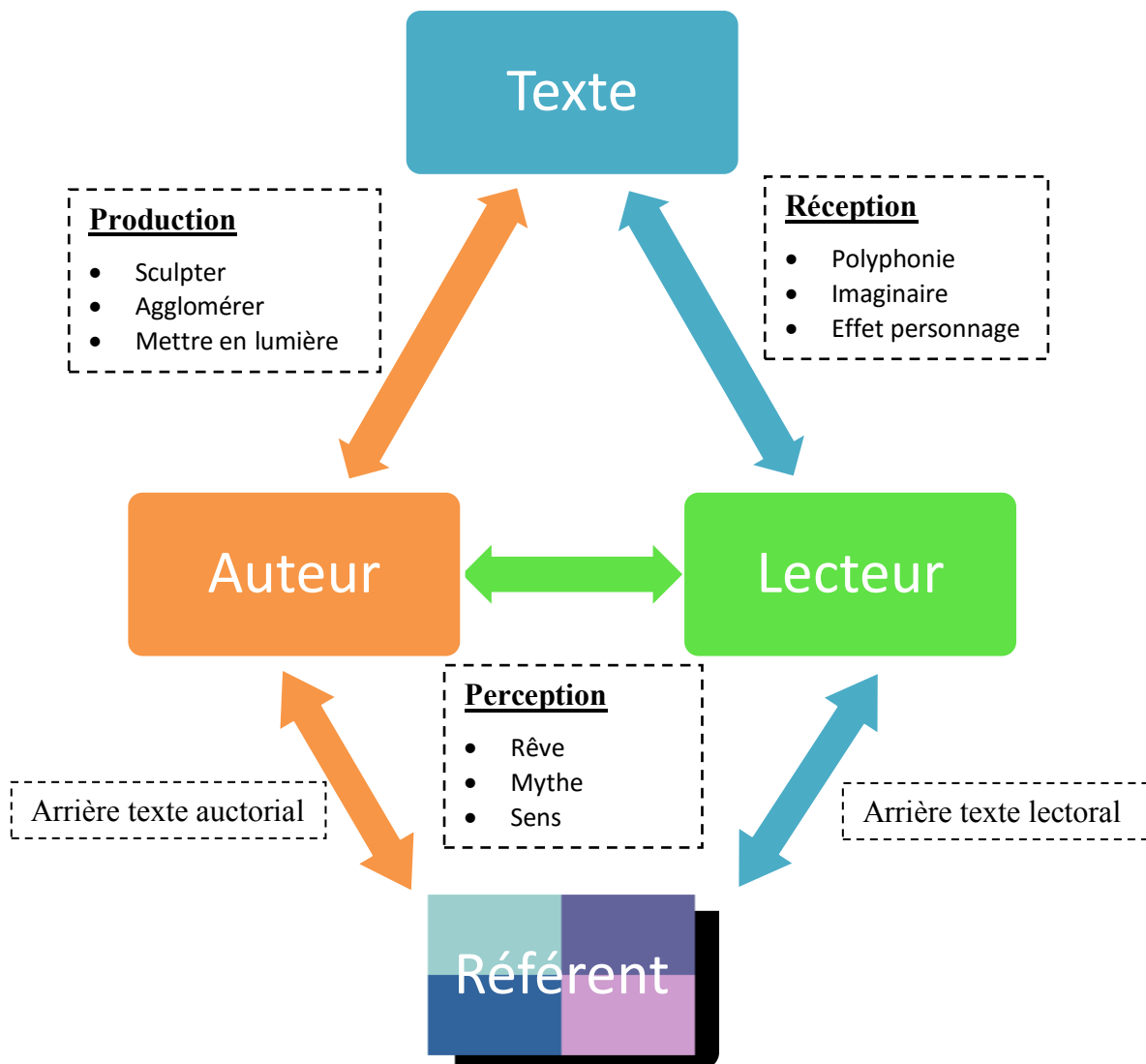
Tsuchigumo : il s'agit d'un être mi-araignée, mi-femme, qui vit dans les hautes montagnes. Dans d'autres versions, il peut se transformer en femme, ou en grande araignée terrestre.

Yūrei : fantômes ou âmes en peine de ceux qui ont eu une mort violente, ou pour qui n'ont pas été réalisés les rites funéraires qui leur correspondent. Ils déambulent dans le monde des vivants, et disparaissent en général (ou retrouvent la paix) lorsqu'ils atteignent leurs objectifs. » REQUENA HIDALGO, Cora. *El mundo fantástico en la literatura japonesa*. Gijón : Satori ediciones, 2009, p. 151 et suivantes.

Nous aurons sans trop de peine reconnu d'étranges parentés avec les personnages de nos textes, de Sarah Ellen au protagoniste de *Gris*, en passant par la mite dévorant Xavier Teruel et la jeune fille de « Las telas ». Nous n'avons pas ici la possibilité de développer cette approche comparatiste, ni les liens qui unissent le Pérou au Japon, mais c'est là une piste qui pourrait être explorée.



L'articulation de l'expression de l'effet fantastique replacé dans son contexte, dont nous cherchions les ressorts au début de cette dernière partie, pourrait finalement se synthétiser selon les dynamiques suivantes, qui dialoguent à partir de quatre foyers principaux :



Néanmoins, conscient que nous sommes désormais des ruses des mécanismes de pensée, nous ne pouvons résister à concevoir l'analogie proposée par Belevan :

La literatura es a la verdad lo que el derecho es a la justicia o la medicina a la inmortalidad – ejercicios casi alquímicos para alcanzar esa materia primordial

*que constituyere para cada una de esas disciplinas, el ideal siempre inasible pero por lo mismo siempre tentador*⁷³¹ [...].

C'est cette recherche de vérité, comme un horizon sans cesse remis en question, qui est le moteur de l'expression littéraire, et sans aucun doute celui de l'analyse.

La dernière pensée suggérée par ce parcours revient, en spirale montante plutôt qu'en cercle vicieux, à l'article « Texte » de Roland Barthes et au sens qu'il donne à l'analyse textuelle :

[L]e devenir exact de cette théorie, l'épanouissement qui la justifie, ce n'est pas telle ou telle recette d'analyse, c'est l'écriture elle-même. Que le commentaire soit lui-même un texte, voilà en somme ce qui est demandé par la théorie du texte : le sujet de l'analyse (le critique, le philologue, le savant) ne peut en effet se croire, sans mauvaise foi et bonne conscience, extérieur au langage qu'il écrit ; son extériorité n'est que toute provisoire et apparente : lui aussi est dans le langage, et il lui faut assumer son insertion, si « rigoureux » et si « objectif » qu'il se veuille, dans le triple nœud du sujet, du signifiant et de l'Autre, insertion que l'écriture (le texte) accomplit pleinement, sans recourir à l'hypocrite distance d'un métalangage fallacieux : la seule pratique que fonde la théorie du texte est le texte lui-même.



⁷³¹ « La littérature est en vérité ce que le droit est à la justice, ou ce que la médecine est à l'immortalité – des exercices presque alchimiques pour atteindre cette matière primordiale que constitue, pour chacune de ces disciplines, l'idéal toujours insaisissable, mais par là même toujours tentant ». BELEVAN, Harry. *Fuegos artificiales*. Lima : El Virrey, 1986, p. 45.

Conclusion

À l'issue de ce parcours, il nous semble que nous sommes parvenu à notre objectif de départ : ne pas définir le fantastique péruvien. Au contraire, nous avons déterminé des contours, des approches, des tendances, des pratiques qui, loin d'enfermer cette écriture, proposent des outils, appelés à être précisés, nuancés et développés, pour comprendre son fonctionnement et ses enjeux. Notre problématique initiale portait sur la récupération d'une tradition littéraire, les ressorts d'une écriture et la question du lecteur.

En ce qui concerne la tradition littéraire, nous avons découvert des auteurs qui constituent effectivement le fondement d'une tradition ; mais nous remarquons un enrichissement de cette dernière, d'une part, via la réactualisation de textes d'auteurs au-delà des frontières nationales, par un jeu intertextuel perceptible dans ce travail selon une perspective scalaire et d'autre part, à travers l'exploration actuelle de questions nationales telles les légendes, la problématique identitaire ou les années de la violence. Du fantastique plésiomorphe, qui naît de la coïncidence entre deux plans et du passage de l'un à l'autre, nous aboutissons à un fantastique apomorphe qui confronte le réel et l'impossible, en proposant une énigme qui n'est pas résolue à la fin de la lecture. Ceci ne veut pas pour autant dire que cette version apomorphe est 1) exclusivement péruvienne et 2) qu'elle regroupe toutes les nouvelles que nous avons étudiées. Certains textes appartiennent à ce que nous avons déterminé comme fantastique poétique, où l'effet fantastique vient du passage entre le réel et l'imaginaire onirique. D'autres textes renvoient à l'univers de l'absurde, où l'effet fantastique plésiomorphe est présent sans que l'on puisse pour autant considérer que le texte est pleinement fantastique. Cette classification nous a permis de distinguer les textes les uns des autres et de les regrouper dans de grandes « familles ».

Toutefois, c'était là ne s'attacher qu'à une partie du problème, et faire reposer l'effet fantastique sur l'idée de passage, sans pour autant en montrer le fonctionnement. Ce passage étant essentiel à l'effet fantastique, il convenait de le distinguer de la transgression, et d'en étudier le mécanisme dans la logique du texte. C'est pourquoi l'analyse détaillée des ressorts de la rhétorique du fantastique, de l'*inventio* à l'*elocutio* du passage fantastique, a mis en lumière quelques outils. L'analyse à trois échelles du texte, par les mots spéculaires, la désécriture et la dérèstique, qui correspondent respectivement à l'expression, à la phrase ou au paragraphe et à l'ensemble de la nouvelle, permet d'étudier plus précisément ces passages, qui explorent les silences, les ambiguïtés de sens qui provoquent tantôt des glissements, tantôt des dédoublements. La concrétisation de la métaphore, les glissements sémantiques, les zones d'ombre du langage et des raisonnements, les effets de miroir, en sont quelques points d'application. Les schémas narratifs proposés illustrent les multiples variantes de ces passages

qui se décrochent de la trame principale, bifurquent, renvoient au point de départ, croisent des lignes de progression de l'action. Temps et espaces sont alors pris en charge dans une technique d'écriture qui remet en question leur traitement traditionnel, encore une fois par le biais de ces passages. Il ne faut pas oublier que l'expression fantastique peut aussi créer un effet sur l'ensemble du texte, sur son atmosphère, ce dont le schéma narratif ne permet pas de rendre compte pleinement. Et l'expression fantastique, enfin, s'infiltré dans la porosité d'un langage que nous employons parfois de manière mécanique, en remettant en question l'usage que nous en faisons dans la construction de nos catégories, dans la description du référent, médiatisée par une subjectivité qui peut avoir recours à l'humour ou à l'ironie, et dans l'élaboration de raisonnements où se créent parfois des logiques parallèles.

Mais s'arrêter à cette dimension linguistique et narratologique, c'est oublier l'auteur qui est à l'origine du texte, sa formation, ses influences, la manière dont il reflète dans son écriture des problématiques qui lui tiennent à cœur au point de sentir le besoin de partager ses textes au-delà d'une expression individuelle et isolée. Cet auteur est pétri d'un arrière-texte qui transparaît plus ou moins consciemment dans ses productions, et il est amené, par l'expression fantastique, à explorer les insuffisances de notre perception en tant qu'êtres humains, en rendant compte de celle-ci, par le travail du texte, ou encore à utiliser cette expression pour évoquer des événements historiques ou intra-historiques qui sont d'autant plus marquants pour le lecteur qui est invité à les interpréter. Car il ne faut pas non plus oublier le lecteur, ni sa sensibilité au texte, ni son propre bagage littéraire et culturel. Dans ce contexte, l'expression fantastique peut être lue, dans certains cas, comme le souhait d'un partage de l'inconnu – qui ne doit pas pour autant laisser croire qu'il s'agit d'une littérature ludique qui échappe aux conditions du réel – et dans d'autres cas, comme une modalité originale et nouvelle de lecture et d'interprétation du référent. C'est aussi dans ce contexte de l'articulation entre référent, auteur, texte et lecteur que nous avons constaté l'existence d'invariants mythiques et archétypiques qui conduisent à une *reconnaissance* dans son sens étymologique. Ceux-ci, nous les avons classés à partir de théories rédigées par des Français, certes, mais qui se sont intéressés à ces représentations mythiques en ouvrant leur étude à d'autres frontières. De même, les éléments de phénoménologie auxquels nous nous sommes attaché donnent à lire une réflexion qui, à notre sens, touche à la fois à l'universel et au particulier. La question de départ, qui visait à expliquer les causes du partage du sentiment fantastique véhiculé par ces textes, y compris pour un lecteur européen, trouve alors des réponses.

Les points forts de ce travail reposent surtout sur l'élaboration de la méthode de lecture du corpus. Dans cette dimension, l'interdisciplinarité a joué un rôle important. Si le fantastique est dans l'œil qui le perçoit, et que l'œil n'est qu'un point de passage entre le référent et le siège de notre pensée ou de notre sensibilité, l'interprétation des textes ne peut que trouver dans l'approche interdisciplinaire des échos susceptibles de conduire à de nouvelles lectures. En effet, les sciences naturelles et la géographie dans le cas de la première partie, ou la philosophie dans la troisième, proposent des visions originales de l'objet littéraire, « avec cette pénétration incontestable qui est quelquefois celle du non-spécialiste – sa distance peut-être lui permet de mieux saisir les reliefs de ce que le spécialiste n'a pu faire qu'épeler⁷³² ».

Ces balbutiements nous conduisent enfin à rappeler que de nombreux auteurs péruviens contemporains mettent un point d'honneur à diffuser ces textes fantastiques, dans des colloques nationaux ou internationaux, mais aussi de manière plus informelle, et ce, grâce à des liens qui se tissent entre écrivains qui semblent se reconnaître dans ces références communes. Quant à la richesse du texte fantastique, elle vient vraisemblablement du fait qu'elle donne à voir, ou à percevoir, ce qui est, mais que l'on ne peut pas (encore ?) expliquer.

*La raison humaine n'a pas reçu les ailes qu'il lui faudrait pour fendre les nuages si hauts qui dérobent à nos yeux les secrets de l'autre monde, et à ces gens curieux, si pressés d'en être informés, on peut faire cette réponse, simpliste mais très naturelle, que la chose la plus sensée est de bien vouloir prendre patience jusqu'à ce qu'ils y soient arrivés*⁷³³ [...].

Le destin d'Icare nous invite donc à garder une distance avec ces problématiques insolubles, mais qui, transcrites dans des textes de fiction, constituent elles aussi un référent qui peut être étudié dans une perspective scientifique si l'on est un lecteur obstinément rationaliste, ou dans une perspective cathartique, historique ou esthétique selon les degrés de lecture et ce que le texte nous transmet.

Les suites à donner à ce travail font de lui le point de départ vers d'autres projets. Il serait pertinent de traduire en français les textes de notre corpus, ou du moins un échantillon représentatif précédé d'une introduction intégrant les points théoriques, pour, d'abord, faire connaître cette écriture et ses auteurs et, ensuite, permettre à des théoriciens du fantastique de cesser de réduire ce dernier au Cono Sur pour ce qui concerne le monde hispanique. Nous avons ainsi été particulièrement touché par l'écriture de José Güich, José Donayre, Carlos

⁷³² LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964. Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 92.

⁷³³ KANT, Emmanuel. *Rêves d'un visionnaire*. Paris : Vrin, 1977 [1967], p. 118.

Herrera, par les textes fantastiques de Julio Ramón Ribeyro, et ceux de Carlos Calderón Fajardo, auquel nous tenons à rendre hommage par ce travail. Le Pérou, avec ses phénomènes météorologiques, avec la variété de sa géographie, et aussi avec ses légendes et ses croyances, est une terre propice au développement d'une écriture qui, nous en sommes certain, donnera encore beaucoup à lire.

Bibliographie

L'élaboration de la bibliographie tient compte de notre perspective scalaire dans la manière d'aborder la question de l'expression fantastique. On trouvera donc d'abord les textes du corpus, puis la bibliographie péruvienne, puis d'Amérique latine, européenne, et enfin les œuvres qui rejoignent plusieurs continents ou plusieurs disciplines.

Dans le cas d'une réédition de l'ouvrage, la date de première édition est précisée entre crochets à la fin de la notice.

I. Corpus

Corpus primaire d'auteurs péruviens : anthologies

BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1975-1979*. Lima : Copé, 1983.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1959-1967*. Lima : Copé, 1984.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1980-1989*. Lima : Copé, 1997.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 1990-2000*. Lima : Copé, 2001.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (Ed.). *El cuento peruano 2001-2010*. Vol. 1 et 2. Lima : Copé, 2013.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo. *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima : El lamparero alucinado, 2009.

RIMACHI SIALER, Gabriel et SOTOMAYOR, Carlos M. *17 fantásticos cuentos peruanos Vol. 1*. Lima : Casatomada, 2011 [2008].

RIMACHI SIALER, Gabriel et SOTOMAYOR, Carlos M. *17 fantásticos cuentos peruanos Vol. 2*. Lima : Casatomada, 2012.

Corpus secondaire d'auteurs péruviens : recueils et romans

ADOLPH, José B. *Diario del sótano*. Lima : Peisa, 1996. Serie del Río Hablador.

ADOLPH, José B. *Los fines del mundo*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. Serie Ficciones Narrativa.

BELEVAN, Harry. *Escuchando tras la puerta*. Barcelona : Tusquets Editores, 1975.

BELEVAN, Harry. *La piedra en el agua*. Barcelona : Tusquets Editores, 1977.

BELEVAN, Harry. *Fuegos artificiales*. Lima : El Virrey, 1986.

BELEVAN, Harry. *Cuentos de bolsillo*. Lima : Editorial Universitaria, 2007. Serie Ficciones.

CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *El viaje que nunca termina*. Lima : Pedernal, 1993.

CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Antología íntima. 40 años de historias*. Lima : Casatomada, 2009. Serie Clásicos Peruanos Contemporáneos, 2.

CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *La conciencia del límite último*. Lima : Altazor, 2010. Colección Biblioteca Altazor, 7.

CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *El viaje que nunca termina (La verdadera historia de Sarah Ellen)*. Lima : Altazor, 2010 [2009].

CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Playas*. Lima : Borradores editores, 2010.

- CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *La novia de Corinto (El regreso de Sarah Ellen)*. Lima : Altazor, 2010.
- CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *La ventana del diablo (Réquiem por Sarah Ellen)*. Lima : Altazor, 2011.
- CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *Doctor sangre*. Lima : Altazor, 2014.
- CASILLA LOZANO, Jorge. *El libro de los pájaros negros*. Lima : Casatomada, 2011.
- DONAYRE HOEFKEN, José. *La trama de las Moiras*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. Serie Ficciones Narrativa.
- DONAYRE HOEFKEN, José. *Doble de vampiro*. Lima : Altazor, 2012. Colección Anatema, 2.
- DURAND, José. *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*. México : Fondo de cultura económica, 1983 [1950].
- ESPINOZA HARO, Nilo. *Caja china*. Lima : San Marcos, 2009.
- FERNÁNDEZ, Yeniva. *Trampas para incautos*. Lima : Revuelta, 2009.
- FREYRE, Carlos Enrique. *El fantasmocopio*. Lima : Estruendo mudo, 2010. Cuadernos esenciales, 35.
- GÜICH RODRÍGUEZ, José. *El mascarón de proa*. Lima : Mesa redonda, 2006.
- GÜICH RODRÍGUEZ, José. *La loma amarilla*. Lima : SM, 2009. Gran angular, 1.
- GÜICH RODRÍGUEZ, José. *Año sabático*. Lima : San Marcos, 2010.
- GÜICH RODRÍGUEZ, José. *El misterio del barrio chino*. Lima : SM, 2013. Gran angular, 6.
- GÜICH RODRÍGUEZ, José. *Control terrestre*. Lima : Altazor, 2013. Colección de arena, 39.
- HERRERA, Carlos. *Morgana*. Lima : Colmillo blanco, 1988. Colección de Arena.
- HERRERA, Carlos. *Crueldad del ajedrez*. Lima : El Santo Oficio, 1999.
- HERRERA, Carlos. *Crónicas del argonauta ciego*. Lima : PEISA, 2002. Serie del Río Hablador.
- HERRERA, Carlos. *Gris. Las vidas de la penumbra*. Lima : PEISA, 2004. Serie del Río Hablador.
- HINOSTROZA, Rodolfo. *Cuentos de Extremo Occidente*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Serie Ficciones Narrativa.
- IPARRAGUIRRE, Alexis. *El inventario de las naves*. Lima : Estruendo mudo, 2005. Colección Cajas, 5.
- IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*. Madrid : Páginas de espuma, 2009 [2004]. Colección Voces / Literatura, 38.
- IWASAKI, Fernando. *Inquisiciones peruanas*. Madrid : Páginas de espuma, 2007. Colección Voces / Literatura, 86.
- IWASAKI, Fernando. *Papel carbón*. Madrid : Páginas de espuma, 2012. Colección Voces / Literatura, 171.
- LOAYZA, Luis. *Relatos*. Lima : Editorial Universitaria, 2010.

MÁLAGA ORTEGA, Gonzalo. *M.F. (Los multifuckers) y otros cuentos*. Lima : Campo de Gules, 2005.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Ed. Carlos Villanes Cairo. Madrid : Cátedra, 2006 [1994].

PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas, segunda serie* [en ligne]. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. [Consulté le 21/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-segunda-serie-0/html/ff16c636-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html.

PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

PITA, Alfredo. *Extraños frutos*. Lima : Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2010.

PROCHAZKA, Enrique. *Un único desierto*. Lima : Matalamanga, 2008 [1997].

PROCHAZKA, Enrique. *Casa*. Madrid : 451 Editores, 2007.

PROCHAZKA, Enrique. *Cuarenta sílabas, catorce palabras*. Madrid : 451 Editores, 2008.

RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo. Sólo para fumadores*. Lima : Milla Batres, 1980. Biblioteca peruana del siglo XXI.

RIBEYRO, Julio Ramón. *Cuentos completos (1952-1994)*. Madrid : Alfaguara, 1998 [1994].

RIMACHI, Gabriel. *El cazador de dinosaurios*. Lima : Altazor, 2009. Colección de Arena, 13.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. Lima y otros : Alfaguara, 2006.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. *Cuentos Completos*. Lima y otros : Alfaguara, 1999 [1963].

ROMERO VARGAS, Daniel. *Matemos a Borges*. Lima : Casatomada, 2012.

SARMIENTO, Fernando. *Todos los días son de cenizas*. Lima : La travesía, 2013.

SILVA SANTIESTEBAN, Rocío. *Reina del manicomio*. Lima : Altazor, 2013. Colección de Arena, 40.

SUMALAVIA, Ricardo. *Mientras huya el cuerpo*. Lima : Estruendo mudo, 2012. Cuadernos esenciales, 54.

SUMALAVIA, Ricardo. *Habitaciones*. Lima : Colmillo blanco, 2002 [1993].

SUMALAVIA, Ricardo. *Retratos familiares*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001. Serie Ficciones Narrativa.

VALDELOMAR, Abraham. *Textos escogidos*. Lima : Orbis ventures, 2005. Peruanos imprescindibles, 7.

VALENZUELA, Jorge. *Horas contadas*. Lima : Colmillo blanco, 1988. Colección de Arena.

VALLEJO, César. *Fabla salvaje*. Lima : Labor, 1965.

VÁSQUEZ, Yuri. *Cortometraje*. Lima : Cascahuesos, 2010.

ZÚÑIGA, Lucho. *El círculo Blum*. Lima : Borrador, 2007.

ZÚÑIGA, Lucho. *Cuatro páginas en blanco*. Lima : Paracaídas, 2011.

Corpus secondaire d’auteurs péruviens : anthologies

BAZÁN, Armando. *Antología del cuento peruano*. Santiago de Chile : Zig Zag, 1942.

BRAVO, José Antonio (Ed.). *Últimos y recientes : narradores nacidos entre 1950 y 1965*. Lima : Banco Central de Reserva del Perú, 1999.

BUENDÍA, Bruno (Ed.). *Ciertos yrruales*. Lima : La Perla, 1985.

BUENDÍA, Felipe (Ed.). *Literatura fantástica*. Lima : Tierra Nueva, 1959.

CISNEROS, Luis Jaime (Ed.). *Antología de literatura fantástica*. Lima : Ediciones del ministerio de educación pública, 1958.

INSTITUT GOETHE (Ed.). *Cuentistas peruanos de hoy*. Lima : Instituto Goethe, 1985.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo (Ed.). *En la curva del espasmo. El cuento peruano de dominio siniestro fraguado en el Perú*. Lima : El lamparero alucinado, 2009.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo (Ed.). *Urge púrpura la niebla. Poesía peruana de filiación siniestra*. Lima : Sans nom d’éditeur, 2006.

RENGIFO, Carlos (Ed.). *¡Bienvenido, Armagedón! Cuentos sobre el fin del mundo*. Lima : Altazor, 2013.

II. Littérature péruvienne

Œuvres citées

COLCHADO LUCIO, Óscar. *Rosa Cuchillo*. Lima : Editorial San Marcos, 2000 [1997].

ORTEGA, Julio. *Adiós Ayacucho*. Lima : Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008 [1986].

SUMALAVIA, Ricardo. *Que la tierra te sea leve*. Barcelona : Bruguera, 2008.

Ouvrages généraux sur la littérature péruvienne et monographies

ALDRICH, Earl M. Jr. *The modern short story in Peru*. Wisconsin : University of Wisconsin Press, 1966.

FERREIRA, César (Ed.). *Edgardo Rivera Martínez : nuevas lecturas*. Lima : Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.

FERREIRA, César et MUDARRA, Américo (Ed.). *Para leer a Luis Loayza*. Lima : Editorial del Vicerrectorado Académico / Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

GALLEGOS SANTIAGO, Oscar Giovanni. *El micro relato peruano en la narrativa de los 50 (1950-1959) : Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino Jolay* [en ligne]. Thèse pour obtenir le titre de « Licenciado en literatura » : littérature péruvienne. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014. [Consulté le 21/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/3658/1/Gallegos_so.pdf.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Enciclopedia temática del Perú. Literatura*. Lima : El Comercio, 2004.

GÜICH RODRÍGUEZ, José et SUSTI, Alejandro. *Ciudades ocultas : Lima en el cuento peruano moderno*. Lima : Universidad de Lima, 2007.

HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo. *Estructuras y estrategias en la narrativa peruana*. Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

MINARDI, Giovanna. *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima : Banco central de reserva del Perú y La casa de cartón, 2002.

TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura peruana III*. Lima : Peisa, 1992.

Contes et légendes péruviens

VÍRHUEZ VILLAFANE, Ricardo. *El Tunche. El espíritu maligno de la selva*. Lima : QG Editores, 2013. Leyendas tenebrosas del Perú.

YANGALI QUINTANILLA, Juan. *El Pishtaco. Degollador de hombres*. Lima : QG Editores, 2013. Leyendas tenebrosas del Perú.

Études sur la littérature fantastique péruvienne

BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona : Anagrama, 1976.

BELEVAN, Harry. *Théorie du fantastique*. Trad. fr. Bernard Goorden. Bruxelles : Recto-Verso, 1980.

BELEVAN, Harry. Introducción. In *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima : Universidad de San Marcos, 1977, p. 9-42.

HONORES, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2010.

HONORES, Elton (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2011.

HONORES, Elton. *Narrativas del caos. Un ensayo sobre la narrativa de lo imposible en el Perú contemporáneo*. Lima : Cuerpo de la metáfora, 2012.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo et HONORES, Elton (Ed.). *Actas del coloquio internacional Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica*. Lima : El lamparero alucinado, 2010.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo et HONORES, Elton (Ed.). *Actas del coloquio internacional Lo fantástico diverso : coloquioanperú2010*. Lima : Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2011.

Périodiques

Altazor. Dossier de cuentos sobre el apocalipsis. Lima : Altazor, 2012/11, n° 1.

Desde el sur. Revista de ciencias humanas y sociales de la Universidad científica del sur [en ligne]. Lima : Universidad científica del Sur, 2009/4, n° 1 [Consulté le 21/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://issuu.com/bibliotecacientifica/docs/desdeelsur-v1n1/22>.

Lucerna. Revista de Literatura. Lima : Revista Lucerna, 2012/08, n° 1.

Lucerna. Revista de Literatura. Lima : Revista Lucerna, 2013/07, n° 3.

Umbral. Revista peruana de literatura fantástica. Lima : Vicio perpetuo vicio perfecto, 2012/11, n° 1.

Articles de périodiques

CONGRAINS MARTÍN, Enrique. *El mascarón de proa* de José Güich. *Lienzo*, 2008, n° 29, p. 273-283.

DUGHÍ, Pilar. ¿Cuándo un libro de literatura es bueno?. *Quehacer*, 1997/09, n° 105.

ELGUERA OLÓRTEGUI, Christian Alexander. Acercándonos a lo lejano : La formación del microrrelato peruano (desde el aforismo hasta la experimentación de los 50s). *El Cuento en red : Estudios sobre la ficción breve* [en ligne], 2010, n° 21. [Consulté le 20/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264113>.

ESPEZUA SALMON, Dorian. Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú. *Ajos & zafiros : revista de literatura*, 2002, n° 3-4, p. 97-115.

GALDO, Juan Carlos. Lo fantástico y los relatos orales andinos en la narrativa de César Vallejo. *Ángeles y demonios*, 2008/09, n° 3-4, p. 6-9.

GARCÍA MIRANDA, Carlos. De críticos, novelistas y otros bribones. Un acercamiento a la narrativa peruana en los años noventa [en ligne]. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 1997, n° 27. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/peruana.html>.

GÜICH RODRÍGUEZ, José. Notas sobre la vertiente fantástica en la narrativa de Ribeyro. *Lienzo*, 2009, n° 30, p. 121-133.

HONORES, Elton. La otra margen : sobre las antologías de la literatura fantástica en el Perú. *Ínsula barataria, revista de literatura y cultura*, 2007, n° 7, p. 53-64.

HONORES, Elton. Una noche de delirio (1869) : una breve aproximación a los inicios del género fantástico y de horror en el Perú. *Ajos & zafiros : revista de literatura*, 2007, n° 8-9, p. 227-235.

HUERTA, David. Vampiro místico. *Hueso Húmero*, 1980/10, n° 7, p. 67-68.

MARTÍNEZ, José María. Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro : taxonomías y recepción. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2008, n° 67, p. 255-272.

MARTÍNEZ, Juana. In-forme sobre el cuento peruano de finales del siglo (1970-2000). *El Cuento en red : Estudios sobre la Ficción Breve* [en ligne], 2001, n° 4. [Consulté le 27/07/2015]. Disponible à l'adresse : http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-245-3310wvp.pdf.

MORA, Gabriela. Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano : un cuento de Clemente Palma. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1997, n° 46, p. 191-198.

OSORIO, Juan Alberto. Literatura peruana contemporánea. *Umbral, Revista de Educación, Cultura y Sociedad*, Chiclayo : Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación (Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo), 2003/10, n° 5, p. 154-159.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo. Antecedentes del cuento de horror en el Perú : materia arqueológica en un escenario hartado farragoso. *Ajos & zafiros : revista de literatura*, 2004, n° 6, p. 43-53.

RAMÍREZ. FRANCO, Sergio. Sobre Luis Loayza. *Identidades, Reflexión, Arte y Cultura Peruana*, Suplemento del diario *El peruano*, 2004, n° 56, p. 6-7.

REISZ, Suzana. Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Lexis : Revista de lingüística y literatura*, 1979, Vol. 3, n° 2, p. 99-170.

REISZ, Suzana. Política y ficción fantástica. *Inti : Revista de literatura hispánica* [en ligne], 1985, n° 22. [Consulté le 20/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/20>.

R-VERGARA, Isabel. Harry Belevan : la poética de la literatura fantástica. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1995, n° 42, p. 233-240.

SOTOMAYOR, Carlos. Lo fantástico en el Perú. *El túnel*. Lima : Sociedad y comunicación, 2001/12, n° 0, p. 45-46.

TINOCO, Abraham. Las fronteras de la fantasía. *Butaca sanmartina*, 2003, n° 19, p. 46-47.

TUMI, M. El asedio de la fama. *Revista, Suplemento del diario El Peruano*, 15/08/1994, p. 11.

VARÓN GABAI, Rafael. La estatua de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional. *Revista de Indias*, 2006/01, n° 236, p. 217-236.

Autres ressources en ligne

ÁNGELES, Francisco et OTERO, Jorge. Ni comercial ni marginal : « Yo sólo soy un hombre de 60 años con pinta de moro, que ama la literatura ». *El Hablador* [en ligne], 2006/08, n° 12. [Consulté le 22/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.elhablador.com/debate12_angeles2.htm.

CABRERA JUNCO, Jaime. Los cinco libros favoritos de Marco García Falcón. *Lee por gusto* [en ligne]. Mis en ligne le 03/11/2014. [Consulté le 27/07/2015]. Disponible à l'adresse <http://leeporgusto.com/los-cinco-libros-favoritos-de-marco-garcia-falcon/>.

DONAYRE, José. La cultura inca en dos cuentos de ciencia ficción : « El falsificador » de José B. Adolph y « Quipucamayoc » de Daniel Salvo. In : SALVO, Daniel. *Ciencia Ficción Perú* [en ligne]. Mis à jour le 01/10/2010. [Consulté le 21/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://cifiperu.blogspot.fr/2010/10/la-cultura-inca-en-dos-cuentos-de.html>.

NICOLI SEGURA, Pablo. Entradas o salidas : Las « puertas » en la literatura. In : LÓPEZ NIEVES, Luis. *Ciudad Seva, hogar electrónico del escritor Luis López Nieves* [en ligne]. San Juan de Puerto Rico : Ciudad Seva. Mis à jour le 10/01/2011. [Consulté le 27/07/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/nicoli02.htm>.

SALDÍVAR, Carlos Enrique. Las revistas de literatura fantástica en el Perú. In : CRUZ, Antonio. *Tardes amarillas* [en ligne]. Santiago de Estero : Revista Tardes Amarillas. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://tardesamarillas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=175:carlos-enrique-saldivar&catid=5:colaboraciones&Itemid=15

SOTOMAYOR, Carlos M. Entrevista a José B. Adolph. In : SOTOMAYOR, Carlos M. *Letra Capital* [en ligne]. Lima : Letra capital. Mis à jour le 15 juillet 2007. [Consulté le 15/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://carlosmsotomayor.blogspot.fr/2007/07/entrevista-jos-b-adolph.html>.

STAGNARO, Giancarlo. Entrevista a José B. Adolph. *El Hablador* [en ligne], 2004/03, n° 3. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.elhablador.com/adolph.htm>.

TRELLES PAZ, Diego. Reproducción en serie. *Revista Velaverde* [en ligne]. Lima : Grupo Editorial Clic S.A.C. Mis en ligne le 11/04/2013. [Consulté le 28/08/2015]. Disponible à l'adresse <http://www.revistavelaverde.pe/reproduccion-en-serie/>.

III. Sur l'Amérique latine

Œuvres citées

- ARREOLA, Juan José. *Confabulario*. México : Fondo de Cultura Económica, 1952.
- BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa 3*. Barcelona/Buenos Aires : Bruguera/Emecé, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. In *Discusión*. Buenos Aires : Glazer, 1932, p. 109-124.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. México : Distribuidora Ibero Americana de Publicaciones, 1949.
- CORTÁZAR, Julio. Del cuento breve y sus alrededores. *Último round*, México : Siglo XXI, 1969, p. 59-82.
- CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires : Suramericana, 1978.
- CORTÁZAR, Julio. *Libro de Manuel*. Barcelona : Bruguera, 1983 [1980].
- CORTÁZAR, Julio. Del sentimiento de lo fantástico. In *La vuelta al día en ochenta mundos*. Vol. I. México : Siglo XXI, 1984 [1967], p. 69-75.
- CORTÁZAR, Julio. El sentimiento de lo fantástico. In : LÓPEZ NIEVES, Luis. *Ciudad Seva, hogar electrónico del escritor Luis López Nieves* [en ligne]. San Juan de Puerto Rico : Ciudad Seva. [Consulté le 24/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La soledad de América Latina. Brindis por la poesía*. Cali : Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983.
- HERNÁNDEZ, Claudia. *De fronteras*. Guatemala : Piedra Santa, 2007.
- NERUDA, Pablo, *Canto general*. Madrid : Cátedra, 1998 [1950].
- OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires : Emecé, 2006.
- QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- USLAR PIETRI, Arturo. *Nuevo mundo, mundo nuevo*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1998 [1948].
- VARGAS LLOSA, Mario. Realidad total, novela total. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid : Santillana Ediciones Generales, 2007.

Ouvrages généraux sur la littérature d'Amérique latine et monographies

- AÍNSA, Fernando. Tendencias y paradigmas de la nueva narrativa latinoamericana. In : PUCCINI, Dario et YURKIEVICH, Saúl (Ed.). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. México : Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 913-958.
- DELPRAT, François. *Littératures d'Amérique latine*. Aix-en-Provence : Edisud, 2009.

HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo. *Pensamiento mítico en la narrativa latinoamericana*. Lima : Altazor, 2013.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid : Alianza Editorial, 2012.

YURKIEVICH, Saúl. *Littérature latino-américaine : traces et trajets*. Paris : Gallimard, 1988. Folio, n° 102.

Anthologies, recueils

BOONE, Luis Jorge (Ed.). *Tierras insólitas. Antología de cuento fantástico*. Oaxaca : Almadía, 2013.

BORGES, Jorge Luis et BIOY CASARES, Adolfo (Ed.). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires : Losada, 1973.

COUFFON, Claude (Ed.). *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*. Paris : Métailié, 1997 [1989].

HAHN, Oscar (Ed.). *Antología del cuento fantástico hispanoamericano : siglo XX*. Santiago de Chile : Universitaria, 1990.

MARTÍNEZ, José María (Ed.). *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Madrid : Cátedra, 2011. Letras Hispánicas.

PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores (Ed.). *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid : Cátedra, 2003. Letras Hispánicas.

ROMERA ROZAS, Ricardo (Ed.). *Nouvelles fantastiques hispano-américaines*. La Garenne-Colombes : Éditions de l'espace européen, 1989.

SARDIÑAS, José Miguel et MORALES, Ana María (Ed.). *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. Cuba : Fondo Editorial Casa de las Américas, 2003.

VILLANES, Carlos et CORDOVA, Isabel (Ed.). *Literaturas de la América precolombina*. Madrid : Istmo, 1990.

Études sur la littérature fantastique en Amérique latine

ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar : Aproximaciones a su obra*. Barcelona : Editorial Anthropos, 1994.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas : Monte Ávila editores, 1976.

BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires : Centro Editor de América latina, 1984.

BARRENECHEA, Ana María. La literatura fantástica : función de los códigos socioculturales en la constitución de un género. *El espacio crítico en el discurso*. Buenos Aires : Kapeluz, 1985, p. 45-54.

BRAVO, Víctor. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas : Monte Ávila, 1987.

CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires : Nova, 1968.

CHANTACA, Claudia. *Poética de lo fantástico*. México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Ed. Carles Álvarez Garriga. Madrid : Santillana Ediciones Generales, 2013.

DEHENNIN, Elsa. En pro de una tipología de la narración fantástica. *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Giuseppe Bellini. Roma : Bulzoni, 1982, p. 353-362. [Consulté le 21/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_034.pdf.

ERDAL JORDAN, Mery. *La narrativa fantástica : evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid : Iberoamericana, Frankfurt am Main : Vervuert, 1998.

EZQUERRO, Milagros (Ed.). *Aspects du récit fantastique rioplatense : Silvina Ocampo, Julio Cortázar*. Paris : L'Harmattan, 1997.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús et ESTEBAN, Ángel (Ed.). *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Madrid : Iberoamericana / Frankfurt am Main : Vervuert, 2009.

MORALES, Ana María et SARDIÑAS, José Miguel (Ed.). *Odiseas de lo fantástico : selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica 2001 (Austin, septiembre de 2001)*. México : Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004.

RAMA, Ángel. Fantasmas, delirios y alucinaciones. In : *Actual narrativa latinoamericana*. La Habana : Casa de las Américas, 1970, p. 39-69.

ROMERA ROZAS, Ricardo. *Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine*. Paris : Nathan, 1995. Coll. Langues 128.

Articles de périodiques

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 1972, n° 80, p. 391-403.

CAMPRA, Rosalba. Fantástico y sintaxis narrativa. *Río de la Plata*, Paris : CELCIRP, 1985, n° 1, p. 95-111.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. *Texto Crítico*, 1979, vol. 5, n° 14, p. 3-8.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres : Universidad de Extremadura, 1984, n° 7, p. 207-226.

MORALES, Ana María. Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas. *Escritos*, 2000, n° 21, p. 23-36.

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos. Escapando a la realidad : hacia un deslinde de lo fantástico. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2005, n° 62, p. 163-180.

RISCO, Antonio. Le Postmodernisme latino-américain [en ligne]. *Études littéraires*, 1994, n° 27, p. 63-76. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1994/v27/n1/501068ar.html?vue=resume>.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Borges : Una Teoría de la Literatura Fantástica. *Revista iberoamericana*, 1976/04, n° 95, p. 177-189.

Autres ressources en ligne

Autores debaten en Panamá sobre la realidad y la ficción en la literatura fantástica. *El País* [en ligne]. Panamá, 24/08/2016. Mis à jour le 24/08/2013. [Consulté le 21/02/2015]. Disponible à l'adresse : http://economia.elpais.com/economia/2013/08/24/agencias/1377356724_382249.html.

Escritores iberoamericanos cartografían la literatura del « Extremo Occidente ». *ABC* [en ligne], Madrid, 03/07/2006. Mis à jour le 03/07/2006. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.abc.es/hemeroteca/historico-03-07-2006/abc/Cultura/escritores-iberoamericanos-cartografian-la-literatura-del-extremo-occidente_1422282947926.html

IV. Europe

Œuvres citées

- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes VIII*, Paris : Gallimard, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Paris : Éditions du Cerf, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Apories*. Paris : Galilée, 1996.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le Rôle du Lecteur*. Paris : Grasset, 1985.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 1965.
- GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse et autres récits fantastiques*. Paris : Gallimard, 1981. Folio, n° 1316.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard (Ed.). *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962.
- JACCOTTET, Philippe. *Poésie (1946-1967)*. Paris : Gallimard, 2003 [1971].
- JULLIEN, François. *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris : Fayard, 2008.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- LE GUERN, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris : Larousse, 1973.
- MAUPASSANT, Guy de. *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris : Librairie générale française, 2000, Le Livre de poche, n° 840.
- MONTAIGNE, Michel de. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1962.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Trad. fr. Georges Lafaye. Paris, Gallimard, 2009 [1992]. Folio, n° 2404.
- PICASSO, Pablo. *Propos sur l'art*. Paris, Gallimard, 1998.
- ROUQUIÉ, Alain. *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.
- UNAMUNO, Miguel de. Prologo. In PALMA, Clemente. *Cuentos Malévolos*. Barcelona : Salvat, 1904.
- SCHNEIDER, Marcel. *Déjà la neige*. Paris : Grasset, 1974.
- SECRETAN, Philibert. *L'analogie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

VASILU, Anca. *Du diaphane : image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*. Paris : Vrin, 1997.

VIAN, Boris. *Œuvres romanesques complètes Vol. 1*. Paris : Gallimard, 2010 [1947].

Ouvrages généraux sur la littérature et monographies

BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*. Paris : Armand Colin, 1988 [1983].

CAMPION, Pierre. *La réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

DELPECH, François (Ed.). *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel et TROUVÉ, Alain. *L'arrière-texte, pour repenser le littéraire*. Bruxelles : Peter Lang, 2013.

JOLLES, André. *Formes simples*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

JOUE, Vincent. *Pourquoi étudier la littérature ?*. Paris : Armand Colin, 2014 [2010].

JOUE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001 [1992].

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 2008 [1986].

LUKÁCS, Georges. *La signification présente du réalisme critique*. Trad. fr. Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, 1960 [1958].

RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

SECRETAN, Philibert. *L'analogie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

SERRES, Michel. *Les cinq sens*. Paris : Grasset, 1985.

Bibliothèque nationale de France. *Marcel Brion ; humaniste et « passeur »* : actes du colloque international de la Bibliothèque nationale de France, 24-25 novembre 1995, Paris. Paris : Albin Michel, 1996.

Anthologies, recueils

DENIS, Guy et DOTREMONT, Christian (Ed.). *Désécrytures délyrantes*. Bruxelles : Cyclope. 1979. Coll. Lieu-non-lieu.

ROAS, David. *Distorsiones*. Madrid : Páginas de Espuma, 2010.

STERNBERG, Jacques, GRALL, Alex, et BERGIER, Jacques (Ed.). *Les chefs d'œuvre du fantastique*. Paris : Planète, 1967.

Études sur le fantastique

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Un nouveau fantastique ; esquisses sur les métamorphoses d'un genre*. Lausanne : Éditions L'Âge d'homme, 1977.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, 1974.

BOZZETTO, Roger. *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001. Coll. Regards sur le fantastique.

BOZZETTO, Roger. *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005. Coll. Regards sur le fantastique.

BOZZETTO, Roger. *Les univers des fantastiques. Dérives et hybridations*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2011. Coll. Regards sur le fantastique.

BOZZETTO, Roger et HUFTIER, Arnaud (Ed.). *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

BRION, Marcel. *Art fantastique*. Paris : Albin Michel, 1961.

CAILLOIS, Roger. *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965.

CAILLOIS, Roger. *Obliques, précédé de Images, Images*. Paris : Gallimard, 1987.

CALVINO, Italo. *La machine littérature*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla : Renacimiento, 2008.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti, 1951.

CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Trad. esp. Juan Díaz de Atauri. Madrid : Visor, 1999.

CHAREYRE-MEJAN, Alain. *Le réel et le fantastique*. Paris : L'Harmattan, 1998.

CHELEBOURG, Christian. *Le surnaturel*. Paris : Armand Colin, 2006. Collection U. Série Lettres.

DUPEREY, Max (Ed.). *Du fantastique en littérature : figures et figurations*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence Aix Marseille I, 1990.

FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992.

FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. fr. Bertrand Féron. Paris : Gallimard, 2010 [1985].

GOIMARD, Jacques. *Critique du fantastique et de l'insolite*. La Flèche : Pocket, 2003. Agora.

GOORDEN, Bernard. *S.F. Fantastique et ateliers créatifs*. Bruxelles : Cahiers JEB, 1978.

HELLENS, Franz. *Le fantastique réel*. Bruxelles ; Amiens : Sodi, 1967.

HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

LÓPEZ PELLISA, Teresa et MORENO Ángel (Ed.). *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid : Universidad Carlos III de Madrid, 2009.

MATTHEY, Hubert. *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*. Lausanne : Éditions Payot, 1915.

MARTÍNEZ DE MINGO, Luis. *Miedo y literatura*. Madrid : Edaf, 2004.

MILLET, Gilbert et LABBÉ, Denis. *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris : Belin, 2003.

MILLET, Gilbert et LABBÉ, Denis. *Le fantastique*. Paris : Belin, 2005. Coll. Sujets.

PRINCE, Nathalie. *Le fantastique*. Paris : Armand Colin, 2008.

RICHET, Xavier (Ed.). *Poétique du fantastique*. Paris : L'Harmattan, 2004.

RISCO, Antonio. *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid : Taurus Ediciones, 1987.

RISCO, Antonio, SOLDEVILA, Ignacio et LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (Ed.). *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca : Ediciones colegio de España, 1998.

ROAS, David (Ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid : Arco/Libros, 2001.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid : Páginas de espuma, 2011.

ROAS, David et GARCÍA, Patricia (Ed.). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga : e.d.a. Libros, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1992 [1947], p. 113-132.

SCHNEIDER, Marcel. *La littérature fantastique en France*. Paris : Fayard, 1964.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

TRITTER, Valérie. *Le fantastique*. Paris : Ellipses, 2001.

VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985 [1965].

VAX, Louis. *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979.

VAX, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid : Taurus, 1980.

VIEGNES, Michel. *Le fantastique*. Paris : Flammarion, 2006.

Périodiques

Europe, Revue littéraire mensuelle. Les fantastiques. Paris : Europe, 1980/03, n° 611.

Articles de périodiques

ANSCOMBRE, Jean-Claude. L'insoutenable légèreté morphologique du préfixe négatif in- dans la formation d'adjectifs. *Linx*. 1994, n° 5, p. 299-321.

BARTHES, Roland. L'ancienne rhétorique, aide-mémoire. *Communications*, 1970, n° 16, p. 172-223.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*. 1971/05, n° 2, p. 103-118.

BOZZETTO, Roger. À contre temps : retour sur quelques « évidences » de la critique en « fantastique ». *E-rea* [en ligne], 2007, n° 5.2. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://erea.revues.org/155>.

CASAS, Ana. Transgresión lingüística y microrrelato fantástico. *Ínsula*. 2010/09, n° 765, p. 10-13.

DE BENI, Matteo. Para una historia de la palabra « Fantástico » en España. *Iberoaméricaglobal*. 2010, Vol. 3, n° 2, p. 46-67.

HAILLET, Pierre Patrick. Approche polyphonique des attitudes du locuteur : constructions de type [comme si A]. *Langue française*, 2009/01, n° 161, p. 135-145.

LITS, Marc. Des fantastiqueurs belges ?. *Textyles* [en ligne], 1993, n° 10, p. 7-23. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : <https://textyles.revues.org/1892>.

MERIGOT, Bernard. L'Inquiétante Étrangeté. Note sur l'Unheimliche. *Littérature* [en ligne], 1972, n° 8, p. 100-106. [Consulté le 05/03/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_8_4_1060.

RASTIER, François. Formes sémantiques et textualité. *Langages*, 2006, n° 163, p. 99-114.

ROAS, David. Hacia una teoría del miedo y lo fantástico. *Semiosis*, México, 2006, n° 3, p. 95-116.

ROSSET, François. Le langage du fantastique. *Poétique* [en ligne]. 2011/02, n° 166, p. 203-214. [Consulté le 21/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=POETI_166_0203.

SOUDIÈRE, Martin de la. Le paradigme du passage. *Communications*, 2010, n° 70, p. 5-31.

STEINMETZ, Thomas. Les angles saillants de la conscience : le fantastique de révélation. *Revue de littérature comparée*, 2007/01, n° 321, p. 43-57.

Autres ressources en ligne

LÓPEZ SANTOS, Miriam. *El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?* [en ligne]. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. [Consulté le 21/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html.

Usuels

BARTHES, Roland. Théorie du texte. *Encyclopédie Universalis* [en ligne]. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>.

ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris : Klincksieck, 2001 [1932].

HILLAIRET, Jacques. *Dictionnaire historique des rues de Paris*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.

MONTOLÍO DURÁN, Estrella. Las construcciones condicionales. In BOSQUE, Ignacio et DEMONTE, Violeta. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid : Espasa Calpe, 1999, p. 3643-3737.

V. Les passerelles

Europe et Amérique latine

DESVOIS, Francis. *Le monstre. Espagne & Amérique latine*. Paris : L'Harmattan, 2009.

DONAYRE, José et ROAS, David (Ed.). 201. Lima : Altazor, 2013. Colección Átomo, 1.

GOSTAUTAS, Stasys. *La Endiablada* de Don Juan Mogrovejo de la Cerda y *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara [en ligne]. *Bulletin hispanique*, 1983, n° 85, p. 137-159. [Consulté le 25/08/2015]. Disponible à l'adresse :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1983_num_85_1_4497.

LEPAGE, Caroline (Ed.). *Lectures du Pérou* [en ligne]. Traduction de l'espagnol (Pérou). Poitiers : Edition numérique débutée en 2013 et maintenue par GearUp Workshop. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://fr.calameo.com/books/002617799215d82fdb2a4>.

MALVAR, Aníbal. 'Gabo', à Cunqueiro : "Que yo también soy gallego, paisano". In : ESCUDIER, Juan Carlos (Et al.). *Cuarto poder* [en ligne]. Madrid : Mesa de Redacción. Mis à jour le 19/04/2014. [Consulté le 22/02/2015]. Disponible à l'adresse :

<http://www.cuartopoder.es/loszapatosdelvagabundo/gabo-cunqueiro-que-yo-tambien-soy-gallego-paisano/2954>.

MORALES, Ana María et SARDIÑAS, José Miguel. *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*. Palencia : Cálamo, 2007.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid : Siruela Quinto Centenario, 1991.

PONT, Jaume (Ed.). *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e hispanoamérica)*. Lleida : Milenio, 1997.

ROAS, David. *Bienvenidos a Incaland®*. Madrid : Páginas de Espuma, 2014.

SEIGNOLLE, Claude. *Le chupador*. Paris : Axiom, 1969.

Angleterre et Amérique du Nord

BROOKE-ROSE, Christine. *A rhetoric of the unreal. Studies in narrative & structure, especially of the fantastic*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy : the literature of subversion*. London / New York : Routledge, 1993 [1981].

LORD, Michel. *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*. Québec : Nuit blanche éditeur, 1995.

PENZOLDT, Peter. *The supernatural in fiction*. New York : Humanities Press, 1965 [1952].

STEVENSON, Robert Luis. *Essais sur l'art et la fiction*. Trad. fr. France-Maris Watkins et Michel Le Bris. Paris : Éditions Payot, 1992.

WARNER, Marina. Insubstantial Pageants : spirit visions, soul traces. In ALICE DURANT, Mark (Ed.). *The Blur of the Otherworldly* [en ligne] : catalogue d'exposition, Baltimore, 2005. [Consulté le 24/08/2015]. Disponible à l'adresse : http://www.umbc.edu/cadvb/blur/essay_warner.html.

Vers l'Asie

REQUENA HIDALGO, Cora. *El mundo fantástico en la literatura japonesa*. Gijón : Satori ediciones, 2009.

Études interdisciplinaires

Sur l'espace et la littérature

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998 [1957].

BARON, Christine. Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures. *Littérature Histoire Théorie* [en ligne], 2011/05, n° 8. [Consulté le 21/02/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221>.

BAYARD, Pierre. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*. Paris : Éditions de Minuit, 2012.

FORZÁN GÓMEZ, José Antonio. Hacia una cartografía de los espacios fantásticos. *SIGraDi 2007* [en ligne], México D.F. p. 444-447. [Consulté le 03/05/2015]. Disponible à l'adresse : http://cumincaades.scix.net/data/works/att/sigradi2007_af111.content.pdf.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. *Empan* [en ligne], 2004, n° 54, p. 12-19. [Consulté le 03/05/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.

GARCÍA, Patricia (Ed.). *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* [en ligne], 2013, n° 1. [Consulté le 03/05/2015]. Disponible à l'adresse : <http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v1-n1-garcia/pdf-eng>.

JOURDE, Pierre. *Géographies imaginaires*. Paris : José Corti, 1991.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique*. Paris : Éditions de Minuit, 2007.

WESTPHAL, Bertrand. *Le monde plausible*. Paris : Éditions de Minuit, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *La Mesure du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 1993.

Sur la science et la littérature

BAYARD, Pierre. *Il existe d'autres mondes*. Paris : Éditions de Minuit, 2014.

MANDELBROT, Benoît. *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Paris : Flammarion, 1975. 2^e édition révisée par l'auteur.

MORETTI, Franco. *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*. Trad. fr. Etienne Dobenesque. Paris : Les prairies ordinaires, 2008.

Espèces d'espèces. Réalisateur : Denis Van Waerebeke. Producteur : Arte / France 5 / CNRS. Scénario de Denis Van Waerebeke, Vincent Gaullier, avec la collaboration de Raphaëlle Chaix. Ex Nihilo, 2008. DVD.

Sur la peur

DELUMEAU, Jean. *La peur en Occident*. Paris : Fayard, 1978.

DIEL, Paul. *La peur et l'angoisse*. Paris : Éditions Payot, 1968.

FAVEZ-BOUTONNIER, Juliette. *L'angoisse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963 [1945].

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature*. Trad. fr. Simone Lamblin. Paris : Laffont, 1991.

Sur le mythe et la littérature

CARLIER, Christophe et GRITON-ROTTERDAM, Nathalie. *Des mythes aux mythologies*. Paris : Ellipses, 2014 [2008].

CHOCANO MENA, Magdalena (Ed.). *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid : Iberoamericana, Frankfurt am Main : Vervuert, 2011.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992 [1969].

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

MARTIN, Kathleen (Ed.). *Le livre des symboles : réflexions sur des images archétypales*. Cologne : Taschen, 2011.

MULLER, Max. *Mythologie comparée*. Paris : Laffont, 2002. Coll. Bouquins.

Sens, phénoménologie et philosophie

BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009 [1919].

BERGSON, Henri. *Le rêve*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013 [1901].

KANT, Emmanuel. *Rêves d'un visionnaire*. Paris : Vrin, 1977 [1967].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976 [1945].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 2006 [1979].

Annexes

Annexe 1 : Liste des nouvelles du corpus

Annexe 2 : Arbre phylogénétique des fictions marginales

Annexe 3 : Constellation des mythes et archétypes

Annexe 4 : Questions / réponses pour quelques auteurs

Il s'agit d'un questionnaire que nous avons réalisé et envoyé aux auteurs.

- José Donayre

- Gonzalo Portals

- Yeniva Fernández

- Lucho Zúñiga

- José Güich

Annexe 5 : Schéma de Robert Fludd

Source : FLUDD, Robert. *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia : in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa*. 1617, p. 217.

Illustration : Jean Théodore de Bry. Le livre a été numérisé en 2010 et est disponible sur le site Archive.org, à l'adresse : <https://archive.org/details/utrusquecosmima02flud>.

Annexe 6 : Quelques nouvelles du corpus accessibles en ligne

- Carlos Enrique FREYRE, « La cantante de boleros », disponible à l'adresse : <http://www.losmejores cuentos.com/cuentos/fantasticos286.php>
- Edgardo RIVERA MARTÍNEZ, « Una diadema de luciérnagas », disponible à l'adresse : <http://www.prisaediciones.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/200603/primeras-paginas-danzantes-de-la-noche-y-de-la-muerte-y-otros-relatos.pdf>
- Miguel RUIZ EFFIO, « Derechos de autor », disponible à l'adresse : <http://cuentoscontemporaneos.blogspot.fr/2008/11/miguel-ruiz-effio.html>
- Carlos YUSHIMITO, « El mago », **PROTÉGÉ EN COPIE**, mais disponible à l'adresse : <http://peru21.e3.pe/doc/0/0/0/8/6/86917.pdf>

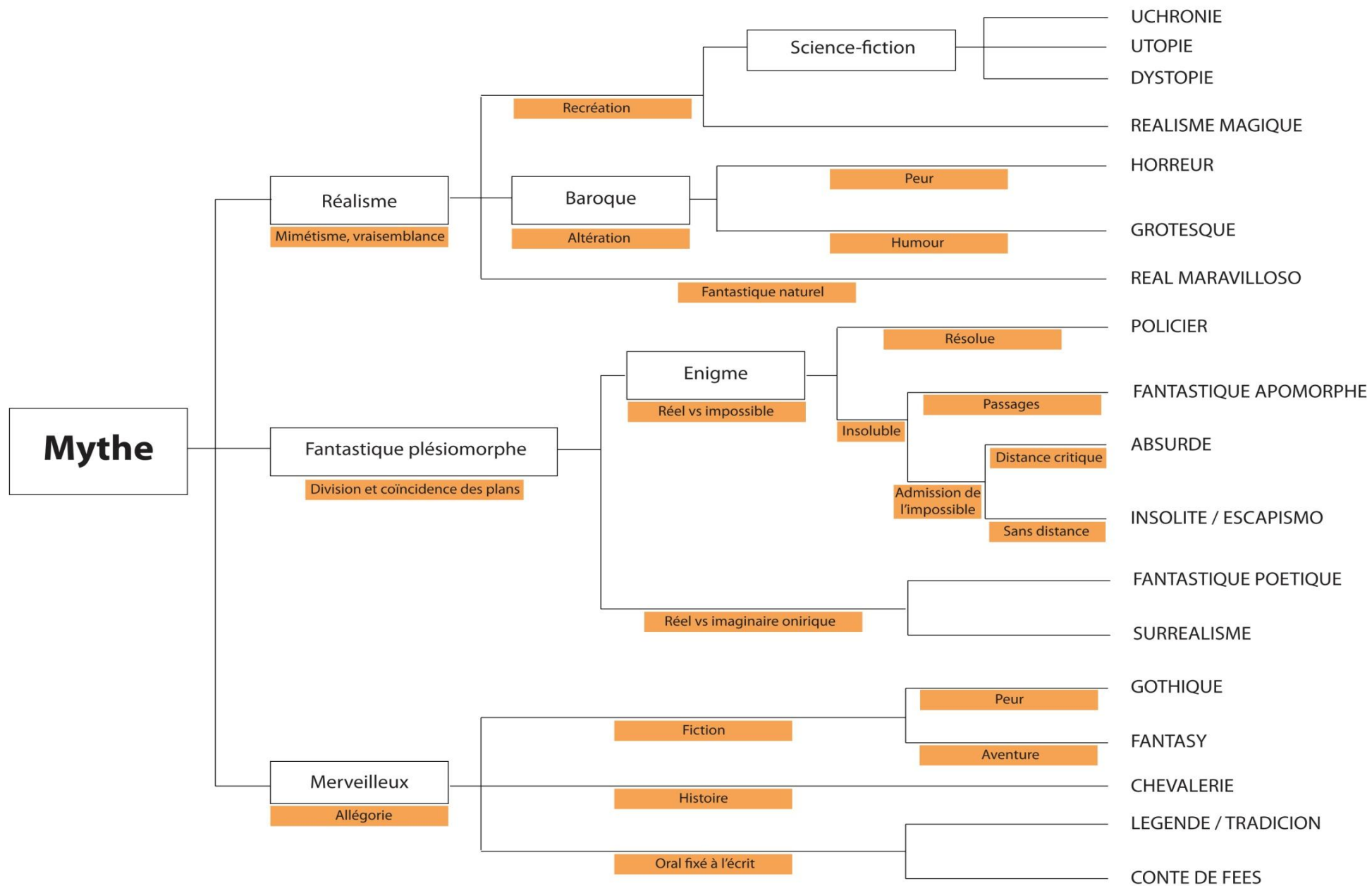
AUTEUR	TITRE DE LA NOUVELLE	RECUEIL / ROMAN / SOURCE	ANTHOLOGIE D'ORIGINE
LES PRECURSEURS			
Alegría, C.	Panki y el guerrero		Romera Rozas
Arguedas, JM.	El sueño del Pongo		Romera Rozas et RGV 59-67
Palma, C.	Los ojos de Lina La granja blanca El último fauno	<i>Narrativa completa</i>	Belevan et RGV hasta 1919 Belevan
Palma, R.	El resucitado La trenza de sus cabellos La misa negra La faltriquera del diablo	<i>Tradiciones peruanas</i> <i>Tradiciones peruanas</i> <i>Tradiciones peruanas</i> <i>Tradiciones peruanas</i>	
Valdelomar, A.	Los ojos de Judas Finis desolatrix veritae El beso de Evans	<i>Textos escogidos</i>	Belevan et RGV hasta 1919 Belevan et Portals Zubiarte
Vallejo, C.	Más allá de la vida y la muerte Teoría de la reputación Fábula salvaje	<i>Fábula salvaje</i>	Belevan Belevan et Portals Zubiarte
LES CONTINUEURS			
Buendía, F.	El baúl Meredí	<i>El baúl</i>	Belevan, RGV 42-58 et Portals Zubiarte
Carvalho de Núñez, C.	El pájaro dorado La flor del tiempo		Belevan, RGV 49-67 et Portals Zubiarte Portals Zubiarte
Castellanos, A.	Crisálida		Rimachi II, Portals Zubiarte et RGV 42-58
Durand, J.	Señor abrigo	<i>Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes</i>	RGV 80-89
García Calderón, V.	La momia La llama blanca		Belevan Belevan
López Albújar, E.	Una posesión judicial		Belevan et Portals Zubiarte
Salazar Bondy, Sebastián	Mis dos yo		Portals Zubiarte
Telleria Solari, M.	Apoteosis de la maestra		Belevan

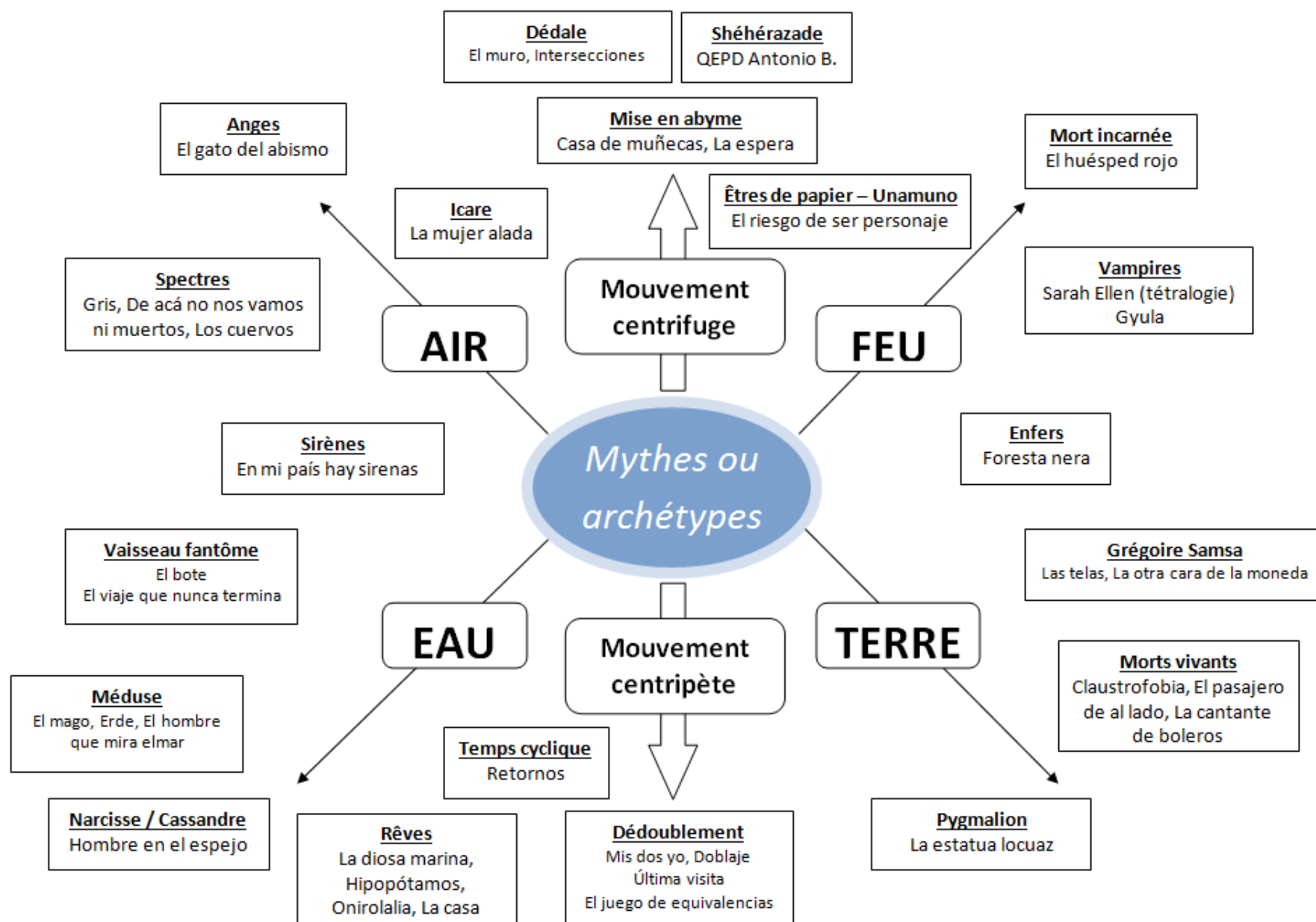
<i>LES MODERNES</i>			
Adolph, J. B.	No creas en cuentos de perros Marita en el parque La casa		Rimachi I Belevan Portals Zubiate
Ampuero, F.	Voces		Rimachi II
Belevan, H.	La otra cara de la moneda QEPD Antonio B. Maimónides el filósofo Cuando en Roma Foto velada Homenaje a E.	<i>Escuchando tras la puerta</i> <i>Escuchando tras la puerta et Cuentos de bolsillo</i> <i>La piedra en el agua</i> <i>Cuentos de bolsillo</i> <i>Cuentos de bolsillo</i> <i>Cuentos de bolsillo</i>	RGV 75-79 Belevan Belevan
Borrero Vargas, V.	El resplandor del final de la calle		Portals Zubiate
Calderón Fajardo, C.	El hombre que mira el mar Aves del limbo El penal La mano izquierda de Dios Gyula Los ángeles del quinto piso Playa Revés Montaigne y los bosques La estatua del 201	<i>Antología íntima</i> <i>Antología íntima</i> <i>El viaje que nunca termina</i> <i>Antología íntima</i> <i>Antología íntima</i> <i>Antología íntima</i> <i>El viaje que nunca termina (La verdadera historia de Sarah Ellen)</i> <i>Playas</i> <i>Playas</i> <i>La novia de Corinto (El regreso de Sarah Ellen)</i> <i>La ventana del diablo (Réquiem por Sarah Ellen)</i> <i>201</i> <i>Doctor Sangre</i>	Rimachi I Portals Zubiate
Fernández, G.	Relatos aparentes		Portals Zubiate
González Viaña, E.	Muertes y resurrecciones de Santiago el Viejo No sueñes con palomas porque me asustas		Belevan et Portals Zubiate RGV 80-89 et Portals Zubiate
Hinostroza, R.	El benefactor	<i>Cuentos de Extremo Occidente</i>	RGV 80-89

Loayza, L.	Fantasma Vocabulario	<i>Relatos</i> <i>Relatos</i>	
Ortega, J.	Foresta Nera		Portals Zubiarte
Ribeyro, J. R.	La insignia Doblaje El libro en blanco La botella de chicha Ridder y el pisapapeles El ropero, los viejos y la muerte Silvio en el rosal Demetrio		Portals Zubiarte et RGV 42-58 Belevan et Portals Zubiarte Portals Zubiarte Belevan et Portals Zubiarte RGV 75-79 Portals Zubiarte
Rivera Martínez, E.	Lectura al atardecer El unicornio Danzantes de la noche y de la muerte Una diadema de luciérnagas El mirador El enigma de los zapatos	<i>Cuentos completos</i> <i>Danzantes de la noche y de la muerte</i> <i>Danzantes de la noche y de la muerte</i> <i>Danzantes de la noche y de la muerte</i> <i>Danzantes de la noche y de la muerte</i>	RGV 90-99 Portals Zubiarte
Robles Godoy, A. (né en 1923)	Elipsis		RGV 90-99
Sánchez Aizcorbe, A.	La aparecida		Portals Zubiarte
Thorne, C. (né en 1923)	La diosa marina (1996)		Portals Zubiarte
<i>LES AUTEURS NES DANS LES ANNEES 1950-1960</i>			
Chávez, J. M.	En mi país hay sirenas		Rimachi II
Donayre, J.	Entre dos eclipses La enramada de Léona		Rimachi I et RGV 2001-2010 Portals Zubiarte
Dughi, P.	El mensaje		Portals Zubiarte
Espinoza Haro, N.	Una lanza azul El gato que cambió al mundo	<i>Caja china</i>	Portals Zubiarte et RGV 90-99
Güich, J.	Intersecciones Paisaje con hombre que corre El mascarón de proa Onirolalia	<i>El mascarón de proa</i> <i>El mascarón de proa</i> <i>El mascarón de proa</i>	Portals Zubiarte Portals Zubiarte

	La bailarina de La Perla Verano del desprendimiento El otro monitor	<i>El mascarón de proa</i> <i>Año sabático</i>	Portals Zubiata et RGV 90-99 RGV 2001-2010
Herrera, C.	Soñada La danza del forastero Claustrofobia La estatua locuaz El juez, el zapatero y la verdad Manifiesto del personaje	<i>Crueldad del ajedrez</i> <i>Crueldad del ajedrez</i> <i>Crueldad del ajedrez</i> <i>Crueldad del ajedrez</i> <i>Gris</i>	Rimachi II et Portals Zubiata Portals Zubiata et RGV 90-99
Iwasaki, F.	La almohada Dulces de convento Casa de muñecas El pasajero La ouija La silla eléctrica Erde	<i>Ajuar funerario</i> <i>Ajuar funerario</i> <i>Ajuar funerario</i> <i>Ajuar funerario</i> <i>Ajuar funerario</i> <i>Ajuar funerario</i>	Rimachi II
Jara, C.	La fuga de Agamenón Castro		Portals Zubiata et RGV 80-89
Mellet, V.	La mujer alada		RGV 90-99
Nicoli Segura, P.	Identificación		Portals Zubiata
Piérola, J. de	Lápices		Rimachi I et RGV 2001-2010
Prochazka, E.	Tú, que entraste conmigo	<i>Casa</i>	Rimachi I
Rengifo, C.	Criaturas de la sombra		Rimachi I
Schwalb Tola, C.	El paso del nordeste		Portals Zubiata
Silva Santisteban, C.	El cortejo Un desencuentro		Portals Zubiata Portals Zubiata
Tamayo San Román, A.	El axioma del supremo		RGV 80
Torres Gárate, J.	Operación cóndor		RGV 2001-2010
Dammert, A.	La espera		Portals Zubiata

<i>LES JEUNES AUTEURS</i>			
Aranda Company, JA.	Hipopótamos		Portals Zubiarte
Bossio, S.	Retornos El juego de equivalencias		Rimachi II Portals Zubiarte et RGV 2001-2010
Fernández, Y.	Encuentro en Las Dalias		Rimachi II
Freyre, C. E.	La cantante de boleros		Rimachi II
García Falcón, M.	Es resplandor de Céline		Rimachi I
Iparraguirre, A.	Hombre en el espejo El inventario de las naves		Rimachi II et Portals Zubiarte RGV 2001-2010
Izquierdo Quea, F	Los cuervos		Portals Zubiarte
Málaga, G.	Speechman		Rimachi I
Miró Quesada Vargas, V.	De acá no nos vamos ni muertos La extraña muerte de Xavier Teruel El riesgo de ser personaje		Portals Zubiarte Portals Zubiarte Rimachi I
Page, J.	El muro / Sobre el muro Las telas		Rimachi I et RGV 2001-2010 Portals Zubiarte
Roncagliolo, S.	El pasajero de al lado		Rimachi I
Ruiz Effio, M.	Derechos de autor		Rimachi II
Sarmiento, F.	La última risa El huésped rojo	<i>Todos los días son de ceniza</i>	Rimachi I
Sumalavia, R.	Última visita Mal sueño		Portals Zubiarte Rimachi I
Trazegnies, J. de	Sin retorno		Rimachi II et RGV 2001-2010
Vega, JC.	El gato del abismo		Rimachi I
Yushimito, C.	Oz El mago		Rimachi II Portals Zubiarte
Zúñiga, L.	El bote		Rimachi I et RGV 2001-2010





~ José Donayre ~

1. Preguntas generales

a) ¿A quién considera como fundador de la expresión fantástica (escala nacional e/o internacional), fuente de inspiración o maestro del género? ¿Por qué?

Hace unos veinte años mi respuesta automática a esta pregunta era E.A. Poe. Desde hace pocos años considero que quien se lleva ese título es Jan Potocki. En el caso peruano, Clemente Palma.

b) ¿Qué expresión le parece más adecuada entre “cuento fantástico” y “relato fantástico”?

Me parece más adecuado cuento fantástico, considerando que todo cuento es relato, pero no todo relato un cuento. Un cuento es un relato con intenciones literarias, cuya arquitectura, diseño, composición, etcétera, obedece a criterios estéticos, incluso en cuanto al tipo de registro ficcional (fantástico, realista o maravilloso).

c) ¿Existe en su opinión una tradición peruana de expresión fantástica? ¿Qué es lo que hace la especificidad, la originalidad de esta escritura en su país?

Existe, pero un tanto soterrada, pues ha sido relegada por el canon (realista, propio de la "literatura comprometida"). Asimismo, mal editada, difundida, promocionada, estudiada, investigada y divulgada. Su originalidad es justamente su carencia de ella, no obstante el intenso pasado mágico-religioso del Perú, el cual está asombrosamente reflejado por los cronistas del siglo XVI.

d) ¿Le parece que hay a lo largo del siglo XX una escritura típicamente “urbana” de lo fantástico?

Sí, sin duda. Desde Clemente Palma hasta José Güich. Este es un tipo de ficción urbana que compite con el realismo-maravilloso de Arguedas y sus epígonos (incluso los más realistas). Lo más interesante de esto fue el hecho de que Enrique Congrains, uno de los fundadores del realismo urbano peruano, junto al Julio Ramón Ribeyro realista y Mario Vargas Llosa, publicara en la primera década del siglo XXI una novela de ciencia ficción ("999 palabras para el planeta Tierra").

2. Sobre dinámica de creación

a) Si es autor : ¿Qué papel desempeñan el sueño y la poesía en su trabajo de creación?

Mucho, aunque evito utilizarlos, con cierto grado de conciencia, en el plano de lo evidente u obvio. Prefiero emplear la lógica de estos recursos como sustrato o tejido oculto, o como punto de partida, para vencer la página en blanco. También suelo emplear algunas técnicas surrealistas ligadas a lo onírico y a la imagen poética para lograr ciertos propósitos estéticos. Luego, en una fase posterior (sucesivas correcciones), borro las huellas de este proceso.

b) ¿En su opinión, cómo precisar la diferencia, si existe, entre expresión fantástica y realismo mágico?

La ficción fantástica quiebra nuestra noción de realidad, pues se basa en una lógica erigida en el mundo occidental (racional, cartesiano, lineal, donde existe un antes y un después). La ruptura del

pacto literario entre el autor y el lector lleva a la perturbación de la noción de realidad. Implica también una transgresión de lo previsible, una alteración de lo establecido o trastrocamiento de las "leyes naturales". La ficción real-maravillosa, por más absurdos e imposibles que albergue o brinde, no genera tales efectos en el lector, pues se desarrolla en un tiempo mítico, de eterno retorno, de una segunda oportunidad, en tanto que no transcurre lineal sino circular. Sin duda, en este caso, hay una aceptación del pacto literario bajo estas características y sin ningún cuestionamiento o incomodidad del lector, pues lo imposible es aceptado sin reparos. En este subtipo de ficción lo verosímil cobra un muy interesante acomodo. De hecho, no tiene la rigidez del realismo dinamitado propio de la ficción fantástica. Dicho de otro modo, lo sobrenatural inquieta en el ámbito de lo fantástico, mientras que el mismo elemento encanta en el realismo mágico o maravilloso.

c) ¿Hay un lugar en el que estuvo en el mundo y que le dio la impresión de ser un lugar fantástico?

Sí, Cuzco. Por eso empleé esta ciudad en mi segunda novela ("La trama de las Moiras"). A esta ciudad he ido varias veces y por muy variados motivos. Hay algo inexplicable en su atmósfera que lleva a pensar que se trata de un espacio sobrenatural.

d) ¿Está naciendo una generación de autores, nacidos entre los años 60 y 80, que cultivan la expresión fantástica?

No lo tengo muy claro, aún. Lo que sí puedo afirmar es que son visibles y, por tanto, son publicados, leídos, convocados, estudiados, criticados. Incluso algunos, como José de Piérola o Pedro Ugarte Valdivia, han llegado hasta a ganar certámenes literarios tradicionalmente realistas, como el Premio Copé de Cuento.

e) ¿Participan la edición de antologías, los concursos de cuentos, las ferias, de un dinamismo y una "visibilidad" del estos autores?

Por supuesto. Cada iniciativa suma y aporta a un más efectivo reconocimiento, a dejar en claro que un tipo de ficción no es más prestigioso o mejor que otro. También han contribuido mucho los coloquios y congresos literarios tanto los generales como los especializados en ficción fantástica. La llamada "literatura de terror, fantasía y ciencia ficción" participa junto a otras mesas o paneles con el mismo peso académico que una sobre proceso creativo, sensibilidad femenina o performance poética. Esto lo noto con gran énfasis desde hace unos cinco años, con el esfuerzo que están llevando a cabo personas como Elton Honores, Alexander Forsyth, Gonzalo Portals o Willy del Pozo.

~ Yeniva Fernández ~

1. Preguntas generales

- a. A escala internacional, Le Fanu, Poe, Borges. En lo nacional, sin duda Clemente Palma.
- b. Cuento fantástico.
- c. Sí, muy al margen del canon, pero existe.
- d. Si por urbano se entiende que las acciones se desarrollan en ambientes de ciudad, sí

2. Sobre dinámica de creación

- a) El sueño, desempeña un papel importante porque varias historias se me han presentado en sueños, pero creo que se debe a que el inconsciente nunca deja de trabajar.
- b) En el realismo mágico, los hechos que escapan a la realidad son asumidos como normales, nadie se asombra de ellos, están incorporados a la realidad que se desarrolla en el texto y no subvierten ninguna convención. En lo fantástico, sí. En lo fantástico, hay una normalidad que es quebrantada por un hecho inexplicable, un hecho que perturba el orden de la realidad narrada en el texto.
- c) No.
- d) Sí, podría citar a Enrique Prochazka, José Güich, Sandro Bossio (en algunos cuentos notables), y entre los más jóvenes : Carlos Saldívar y Lucho Zúñiga.
- e) En el caso de algunos de ellos, sí.

~ José Güich ~

Publié sur le blog d'Elton Honores. Disponible à l'adresse :

<http://eltonhonores.blogspot.fr/2013/11/entrevista-jose-guich-por-audrey-louyer.html>

Miércoles, 13 de noviembre de 2013

Lo fantástico en el Perú

Audrey Louyer-Davo : La visión nacional por un nativo : ¿Cómo explicar el entusiasmo nacional por lo fantástico en un país andino de tradición más bien verista? En los últimos años, aumentó el número de manifestaciones acerca de lo fantástico, con concursos y premios, coloquios, conferencias de la FIL... ¿Cuál es para ti el estatuto de la literatura fantástica peruana dentro del panorama nacional?

José Güich : Es un proceso complejo que no termina de aclararse del todo y se encuentra en manos de los jóvenes especialistas que actualmente ordenan el panorama. La narrativa peruana se perfiló, desde fines del siglo XIX, como un corpus de fuerte tendencia realista, continuador, en gran medida de esa mimesis anclada en algunas vertientes del romanticismo europeo, como la escuela iniciada por Balzac, Dickens y, más tarde, Flaubert. De manera intermitente, lo fantástico se practicó en una suerte de periferia, casi invisible y poco atendida por la institución literaria. Curiosa situación, puesto que la narrativa fantástica, tal como la conocemos, también es un producto de ese siglo, gracias a Hoffmann y Poe. En el Perú, los sectores hegemónicos de la política y la cultura, defensores a ultranza de lo occidental y afincados en la centralista Lima, optaron por privilegiar un objetivismo racionalista, quizá como contrapeso al país al que despreciaban y negaban : el mundo andino, con su caudal prodigioso de historias y leyendas surgidas de la imaginación y que expresaban y nutrían una complejísima visión del mundo. No obstante, desde comienzos del siglo XX, escritores como Clemente Palma y Abraham Valdelomar exploraron esas vertientes no realistas, como parte de su adscripción al Modernismo, que en otras latitudes de Hispanoamérica ya se había sumergido en lo fantástico como una alternativa válida. Los ejemplos más destacados son Darío y Lugones : ambos son deudores de esa modernidad iniciada por Poe y continuada por Baudelaire y Rimbaud, quienes impulsaron una nueva sensibilidad y llevaron al límite las indagaciones de los románticos en torno de lo sobrenatural, lo nocturno, el sueño o lo macabro. En cuanto al estatus actual, percibo que la narrativa fantástica, desde la década de 1980, está desplazándose lentamente a una posición más central y prestigiosa. El sistema literario ya no puede encajonarlo en el membrete de “prácticas laterales”. La violencia política de esos años también supuso un descentramiento, no evasivo, de las posibilidades del realismo para dar cuenta de una coyuntura lindante con la locura colectiva y el caos que colocaban al Perú al borde su inviabilidad como Estado. Yo creo que autores como Prochazka, Bellatín, Portals y Herrera, a partir de las claves propias de lo fantástico, “leyeron y procesaron” esa catástrofe, cifrándola en sus narraciones, y dentro de sus opciones personales, contribuyeron a reivindicar una corriente fantástica que desde la Generación del 50 (la de Loayza, Durand, Buendía, Mejía Valera o el mismo Ribeyro) o en los

sesenta o setenta, con Adolph y Belevan, había experimentado una renovación pero que seguía oscurecida por lo que yo llamo “el síndrome Vargas Llosa”, exponente máximo de un realismo que en gran parte seguía las influencias de autores del XIX, como Tolstoi o Víctor Hugo, a pesar de los avances técnicos que suponen las obras de Joyce, Dos Passos o Faulkner, que también influyeron no solo en Vargas Llosa sino en varios novelistas importantes de su tiempo. Precisamente el equipo de investigadores que integro en la Universidad de Lima, junto a Carlos López Degregori y Alejandro Susti se halla inmerso en la elaboración de un panorama amplio de la narrativa fantástica, con un trabajo que ya se encuentra en las fases finales : hemos cubierto su desarrollo desde el Modernismo, pasando por la Vanguardia, la Generación del 50, y las décadas de 1960 y 1970, para culminar con los años ochenta en adelante. Aspiramos a que este trabajo también contribuya a explicar la dinámica de esta literatura y los motivos de su actual ascenso.

ALD : Hay un prejuicio francés y quizás europeo que consiste en considerar que la literatura fantástica latinoamericana la encarnan Borges y Cortázar y los países del Cono Sur, pero no tanto en el Perú. Una explicación que encontré es el reducido rescate de los autores peruanos de la tradición literaria (salvo por Belevan y Elton Honores) ; otra es la reputación cosmopolita y europea de Argentina y de Buenos Aires. ¿Se puede explicar de otra forma para ti?

JG : Creo que el hecho de que el Perú haya sido también un país periférico, alejado de los grandes centros culturales, es una de las causas principales. Ha habido, por décadas, una ausencia de diálogo o contacto pleno entre los agentes académicos o editoriales, salvo pequeñas excepciones. Y es probable que críticos o investigadores europeos o específicamente franceses solo hayan accedido a versiones bastante parcializadas o insuficientes de la narrativa peruana, en especial la del siglo XX. Y por supuesto, el síndrome que sacraliza al “realismo” como la única vía que un autor peruano podría recorrer, “comprometido” con un estado de cosas, sería otra de las causas. La imagen mediática de MVLL o de Bryce Echenique, hoy un autor en decadencia que solo vive de las glorias pasadas, consolidaron esa idea falsa de que en estos lares solo interesa el testimonio objetivo acerca de la realidad socio-política, en sus versiones críticas o problematizadoras o más irónicas. Por otro lado, la construcción del canon dominante, por parte de académicos peruanos del pasado, ha sido primordial para este desconocimiento o prejuicio. Sin embargo, no creo que la explicación dependa solo de alguno de esos factores. Es una conjunción de situaciones la que ha propiciado que la literatura peruana se circunscriba a unos cuantos nombres o a cierta corriente en detrimento de otras posibilidades. Hoy, la superación de las fronteras, gracias a la tecnología de la información, ha permitido que los investigadores cuenten con información de primera mano que permite elaborar una visión más heterogénea de las prácticas literarias en el Perú. Esta abolición de las distancias ha sido muy positiva para modificar la perspectiva actual acerca de la narrativa peruana. Ello no se ha dado de la noche a la mañana, por cierto. No quiero pecar de optimista, pero me gustaría pensar que lo que ahora ocurre en el plano académico, gracias a David o Ana Casas en España, o a ti, en Francia, se irá extendiendo. Y como ha ocurrido en otros instantes, este interés por parte de los ejes de cultura más prestigiosos hacia la narrativa fantástica peruana, repercutirá en un medio tan difícil aún para los escritores locales. El cierrapuertas generalizado de las multinacionales como Alfaguara o Planeta, que solo apuestan por ciertos productos fue, en principio, otra de las posibles causas, pero en la actualidad la emergencia de los sellos alternativos muchos de los cuales están en un proceso de expansión interesante, como “Altazor”, han equilibrado la balanza, lo mismo que los blogs o las

mismas redes sociales, donde autores noveles, cultores de lo fantástico y de la CF dan a conocer sus obras. El soporte digital o e-book también es una válvula de escape para aquellos que ya no encuentran en los modos de producción convencionales del libro físico un estímulo, sino todo lo contrario.

ALD :El estatuto de las leyendas urbanas : la casa matusita, Sarah Ellen, la virgen que llora, los mitos de la selva (el Tunche)... ¿son un material para la creación de textos fantásticos o un tópico/callejón sin salida que lleva a confundir la leyenda/creencia con la realidad cartesiana y borrar las fronteras real/imposible?

JG : Hay un excelente material o magma en los temas que mencionas y que está siendo utilizado con provecho por escritores que hoy cultivan con vigor lo fantástico en nuestro país. Varios autores, especialmente los más jóvenes, tratan de reelaborarlos de acuerdo con sus inquietudes o intereses. No creo que se hayan convertido en barreras ; al contrario : se trata de puntos de partida para transformarlos, con la adición de otros elementos que bien pueden proceder de otras tradiciones o pertenecer al ángulo de visión más personal. Por ejemplo, Carlos Calderón Fajardo, uno de los referentes actuales más importantes, ha hecho suya la leyenda de Sarah Ellen y la ha reelaborado en un fresco literario de gran envergadura. Otro tanto ha hecho con la figura del vampiro José Donayre Hoefken. Pero frente a estas apropiaciones o reelaboraciones de una temática local, también se practican otras corrientes. En otras palabras, no existe una uniformidad en la escritura fantástica de hoy en el Perú. Y solo estamos mencionando el caso de narradores que viven y trabajan en Lima. En el interior, también bullen nuevos vientos. Ciudades como Huancayo, Chimbote, Ayacucho, Trujillo, Iquitos y Chiclayo están desarrollando sus propias experiencias en el dominio de lo fantástico, amalgamando elementos locales con marcas cosmopolitas o globalizadas, a veces de un modo más radical y atrevida que en la capital. Y los tratamientos también pasan por diversas modalidades expresivas. No creo que sea posible hablar de una sola narrativa : estamos ante un abanico de posibilidades estéticas que tienden a la asimilación de los tópicos clásicos para mezclarlos con la imaginería de otros medios o soportes, como los que proporcionan el cine, la televisión o el cómic. En tal sentido, la llamada “post-modernidad” ha echado raíces en estos predios. A ello también contribuye el hecho, ya mencionado, del acceso a la información, las revistas virtuales y la inmediatez del contacto entre los propios autores nacionales y de estos con escritores extranjeros.

Eje teórico

ALD : Sobre lo fantástico, las teorías fueron varias en Europa, pero en Francia, muchas dedican solo un pequeño capítulo a la literatura fantástica de América Latina, considerando a Borges y Cortázar (a veces a Rulfo) sin contemplar ni una tradición sobre el continente ni escritores de otros países. David Roas propuso con *Tras los límites de lo real* una renovación de la aproximación. En América latina, el rigor científico y metodológico de Belevan es reconocido así como el libro de Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, con el principio de la reducción, y, claro, Ana María Barrenechea (no hablo de las aproximaciones a lo real maravilloso de Carpentier, el realismo mágico de Anderson Imbert o el realismo maravilloso de Teodosio Fernández). ¿Se puede mencionar otros?

JG : En cierta medida, este también es un espacio “en proceso de construcción”. Todas las contribuciones teóricas que has mencionado son sumamente valiosas y resultan fuentes de primer orden para los estudiosos del fenómeno en esta parte del mundo. Me da la impresión de que Hispanoamérica está a punto de generar su propia “teoría de lo fantástico”, adaptada a las especificidades de la narrativa que se escribe actualmente en nuestros países. Dicho modelo no podrá evadir, por cierto, las fuentes europeas que lo nutren, como Todorov y Caillois, o la que viene de Norteamérica, representada por Rosie Jackson y su enriquecedora veta sicoanalítica. Será una teoría articulada sobre la base de varias piezas. Hablo de un sistema dúctil, flexible, con capacidad de renovación permanente. Los “grandes relatos” teóricos ya han sido asimilados convenientemente. Este sistema tendrá que nacer totalmente alejado de las coordenadas convencionales, pues a medida que lo fantástico, en las próximas décadas, se afiance, también se diversificará y hará más complejo. En ese proceso de construcción de un discurso teórico, habría que brindar más atención, por ejemplo, a los aporte de un especialista español lamentablemente fallecido, Antonio Risco, preocupado por esa heterogeneidad que exigía una perspectiva más orientada a la identidad que esta literatura ya había desarrollado desde la emergencia renovadora de Borges, o antes, incluso, con escritores como Lugones, C. Palma o el mismo Darío.

ALD : ¿Qué intuición tienes tú, como autor y como crítico, de la definición de lo que es lo fantástico? Lo fantástico como vacilación, transgresión, efecto evanescente, como seducción, como juego con el lenguaje, como conflicto entre lo real y lo imposible, como una visión de lo real incluida dentro de la misma realidad... : ¿qué rasgo de lo fantástico te parece más representativo de esta escritura?

JG : Es razonable realizar la separación, pues los caminos de la creación corren por vías separadas, aunque siempre he sostenido que todo ejercicio crítico no es solo re-creativo, sino creativo, pero es una pregunta a la que responderé integralmente. Como creador-crítico inserto en estas prácticas, considero que las definiciones que mencionas siempre se encuentran latentes en todas las narraciones. Evocando el modelo de Jakobson sobre las funciones del lenguaje, que nace de los factores de la comunicación verbal, y haciendo una analogía quizá algo rudimentaria aún, existen funciones predominantes o secundarias. En ciertos textos, lo más visible podría ser la vacilación, y en otros el juego del lenguaje...no existe una sola forma de manifestación de lo fantástico, ni siquiera en un mismo autor. En otros textos, quizá las “funciones” se encuentren tan imbricadas entre sí que resulta imposible deslindarlas. En este caso, probablemente estaríamos ante un texto reacio a los encasillamientos y que exigiría la ductilidad del modelo que yo sugería líneas arriba.

ALD : La relación entre lo fantástico y la historia del país. Dice Elton Honores (Mundos imposibles, p.65) : “gran parte de los cuentos fantásticos peruanos dialogan con los procesos históricos y sociales”. ¿Compartes la idea? ¿En qué medida lo fantástico puede definirse a través de la Historia del país, como mero marco de acción o como centro, núcleo del efecto fantástico? ¿Existe un fantástico comprometido en el Perú?

JG : En la observación de Elton Honores, sin duda el especialista en la narrativa fantástica peruana más importante de la actualidad, subyacen ideas muy estimulantes que podrían afirmar una identidad propia, especialmente para la escrita desde mediados del siglo XX. En ese período, la llamada Generación del 50 sentó las bases de una literatura que por fin se concebía a sí misma como “moderna”. Elton formula estas apreciaciones en el marco específico de una sociedad y de un tiempo en el cual las contradicciones propias de un país periférico -sometido a poderes externos coludidos con una oligarquía dominante, colonialista y patriarcal- propiciaban una disociación entre diversas culturas (la criolla y la andina, por ejemplo). El discurso hegemónico promovía la uniformidad, la “civilización urgente” de los habitantes originarios para insertarlos al país oficial y, por otro lado, rechazaba su presencia como migrantes en los grandes centros urbanos. Además, como ha sido una constante en el Perú, una nueva dictadura militar, la de Odría (1948-1956) creaba escisiones entre sectores acomodaticios y una juventud adversa al régimen. La literatura fantástica contemporánea se gesta en un contexto de grandes tensiones, en medio de un lento emerger de una nueva clase media. Escritores capitales como Loyza, Durand, Zavaleta y Ribeyro, sumados a Mejía Valera, Buendía, Castellanos se foguean en un medio donde es peligroso y arriesgado mostrar una abierta oposición a la feroz dictadura. Y en ese instante, las búsquedas que se distanciaban de la mimesis realista “codifican” ese estado de cosas con los medios e imaginaria propios de lo fantástico. Pero ese proceso de “claves secretas” que menciona EH ha continuado. Ya en plena década del sesenta, José B. Adolph, un clásico moderno y quizá el más importante narrador fantástico de nuestras letras, también exploró esas posibilidades, convirtiendo incluso la historia del Perú en materia de ficcionalización. En sus cinco primeros volúmenes de cuentos, aparecidos entre 1968 y 1975, hay buenas pruebas de ello. Y en tiempos recientes, escritores como Daniel Salvo, a través de la ciencia ficción, utilizan acontecimientos de la historia para proponer vías especulativas sobre nuestro devenir como colectividad. Asumo que esta tendencia se fortalecerá, pues muchos autores jóvenes también están interesados en esas exploraciones, que se desplazan entre la ucronía e incluso lo metaliterario. La palabra compromiso es absolutamente válida aquí, no en el sentido que le dio Sartre, sino en la posibilidad de que los autores acepten de una vez por todas que su propia experiencia colectiva contiene elementos que pueden servir de base a ficciones, sino también que lo fantástico, sin perder su dimensión literaria, se convierta en un instrumento de crítica a la “historia oficial”, dictada siempre a petición de parte por los grupos dominantes.

~ Gonzalo Portals Zubiarte ~

Apenas soy un lector pertinaz y un pesquisador más o menos acucioso en librerías y bibliotecas de la capital. No he publicado ningún libro teórico sobre el particular, solo he pretendido mostrar con dicha antología –mi idea siempre es publicar una ampliación de la misma, aunque sus dimensiones terminan por rebasarme- un panorama que permita mostrar a los especialistas como usted o a otra gente interesada en esta materia la diversidad de voces y propuestas que se han dejado oír pero que no siempre se ha tenido la dignidad de escuchar. Todo aquello que tenga que ver con la obra de escritores inmersos en el olvido (tanto autogenerado como determinado por la crítica oficial) me interesa sobremanera. Uno de los problemas más serios pero por ello más interesantes de superar a la hora de llevar adelante dicho proyecto –lo de orientación fantástica fue nada más que una duda, real y seguramente imperdonable, en cuanto a la esencia de lo que estaba abordando- es el hecho de que en las décadas pasadas se han escrito pocos libros de creación en materia de literatura fantástica, entendidos estos como libros unitarios. Entonces, la búsqueda de los textos fantásticos requería de un rastreo mayor, de una inmersión más exhaustiva, tanto en libros de textos realistas que podían contener uno de corte fantástico pero aislado, como en la ingente y desperdigada prensa peruana de esas épocas. Hoy el asunto ha variado considerablemente : esta eclosión de lo fantástico en nuestras letras halla su antecedente más importante en la década de los años 50.

> Ignoro cuál de las ediciones de *La estirpe del ensueño* llevó usted consigo ; la mayoría de ellas son artesanales, cuestión que no me parece mal, pero sí descuidadas (lo de ‘en permanente construcción’ alude a una insatisfacción por la vastedad del territorio a explorar, a sabiendas de que resulta imposible abarcarlo en su completud). Mi idea, en todo caso, era visibilizar el recorrido de lo fantástico en nuestro país, con sus caminos adyacentes, y no solamente con la mirada puesta en la ruta troncal, Y, desde luego, descubrir en el camino otras voces y propuestas. En ese sentido, fue muy grato para mí constatar que la opinión general de que Clemente Palma era el iniciador de la literatura fantástica en nuestro país podía ser rebatida o, al menos, puesta en tela de juicio. La exhumación de la figura del escritor modernista José Antonio Román comprobaría lo que digo. Su libro *Hojas de mi álbum*, publicado en Barcelona en 1903 –considere usted que *Cuentos malévolos* de Clemente Palma apareció también en esa ciudad, pero un año después- es un volumen que merece ser estudiado con el propósito no solo de echar luces sobre este autor marginado, sino con el objetivo de deslindar pareceres a la hora de hablar del forjador de lo fantástico en el Perú. Sus textos narrativos literarios –aunque he utilizado de manera indiscriminada los términos cuento y relato, ahora me inclino por llamarlos así- tienen, además de una factura propia del decadentismo, las características para colocar a su autor en un lugar preponderante a la hora de estudiar el desarrollo de lo fantástico en nuestro país. Y si no coloqué un texto suyo en cualquiera de las ediciones antológicas, es porque por ese entonces venía ahondando en su producción literaria. Lo demás, aquello que usted ve en la antología y que supone algo de trabajo, es nada más que el producto de una pasión puesta al servicio de la literatura.

Muchas gracias por su interés.

Gonzalo Portals Zubiarte

~ Lucho Zúñiga ~

1. Preguntas generales

a) ¿A quién considera como fundador de la expresión fantástica (escala nacional y/o internacional), fuente de inspiración o maestro del género? ¿Por qué?

Harry Belevan, porque hizo cosas que en su momento eran extrañas para lo literario peruano. Imágenes que veo en películas de tendencia postmodernista como “Being John Malkovich” de 1999, las encuentro también en el relato “Fábula que intenta demostrar en detalle algunos de los serios inconvenientes y tropiezos que surgen cuando se descuida lo cotidiano” de “Escuchando tras la puerta” (1975).

b) ¿Qué expresión le parece más adecuada entre “cuento fantástico” y “relato fantástico”?

“Relato” para la narrativa fantástica que quiere jugar con las estructuras.

c) ¿Existe en su opinión una tradición peruana de expresión fantástica? ¿Qué es lo que hace la especificidad, la originalidad de esta escritura en su país?

Hablar de “tradición” en el sentido de un mensaje que se traspasa de generación en generación, y relacionarlo a la expresión fantástica en el Perú, es arriesgado por la falta de vasos comunicantes que lo hayan permitido. Pero allí están los tres primeros libros de Belevan que son una pequeña isla dentro de esta tradición. El puñado de cuentos fantásticos de Ribeyro y los aportes de José Adolph. El problema radica en la especificidad. Si hay un episodio de la narrativa fantástica peruana que yo sienta netamente fantástico-peruano, es “El alacrán de Fray Gómez” de Ricardo Palma.

d) ¿Le parece que hay a lo largo del siglo XX una escritura típicamente “urbana” de lo fantástico?

No me he puesto a reflexionar en el tema.

2. Sobre dinámica de creación

a) Si es autor : ¿Qué papel desempeñan el sueño y la poesía en su trabajo de creación?

Un personaje de una novela en la que estoy trabajando, tiene una frase recurrente : “Mi cama es una puerta”. Así que, sí, es importante. La poesía siempre es importante, en particular, los poemas de José Watanabe manejan imágenes con las que siento un espíritu afín, por lo contemplativo. Esa mirada inocente y meticulosa a la vez con los personajes, es algo que trato de emular en algunos pasajes de mi escritura.

b) ¿En su opinión, cómo precisar la diferencia, si existe, entre expresión fantástica y realismo mágico?

La misma de los libros teóricos. Entender el realismo mágico en un contexto donde un viejo con alas es una instancia “permitida” de una visión latinoamericana de las cosas, y la expresión fantástica como una ruptura en el sistema codificado de la realidad.

c) ¿Hay un lugar en el que estuvo en el mundo y que le dio la impresión de ser un lugar fantástico?

Mi cama, que es una puerta.

d) ¿Está naciendo una generación de autores, nacidos entre los años 60 y 80, que cultivan la expresión fantástica?

Sí, pero a pesar de las antologías y de los encuentros o congresos, sigue siendo menos atendida que los discursos de la realidad en el Perú.

e) ¿Participan la edición de antologías, los concursos de cuentos, las ferias, de un dinamismo y una “visibilidad” de estos autores?

En parte, sí ayudan a la visibilidad de los autores, pero todavía no existe una movida lo suficientemente fuerte como para hacerse notar.

Carlos Enrique FREYRE, « La cantante de boleros »

Era el mismo tormento cabal de todos los días a las diez en punto de la noche. La voz se colaba por los vidrios impermeables de mi casa, invadía la sala, penetraba el comedor, alcanzaba las macetas, se cogía de las flores, se deslizaba por las paredes, por las baldosas lustrosas y enceradas, entraba a mi cuarto, se trepaba del oído y me cortaba la ilación de los titulares del noticiero nocturno. Se trataba de una voz de mujer muy dulce que cantaba los antiguos boleros de enamorado pobre que enarbolaron las ventoleras enormes de nuestros abuelos; de ésos que se niegan a morir por esta época estridente en que más que la letra es la bulla por la propia decadencia de las especie humana enrevesada en amores impíos. La primera vez, la voz me sorprendió bebiendo café sobre mi lecho y me curó disimuladamente la indignación de un pederasta libre por la determinación desnaturalizada de un juez sin hijos. Pero las pocas ganas de ponerme de pie fueron más fuertes que mi curiosidad, así que no me levanté a indagar sobre la procedencia de la voz misteriosa. La mujer siguió cantando todo un repertorio con la misma determinación de un artista afrontando un concierto público, hasta que el sueño me venció sin entender las noticias propaladas por los narradores de turno que se desvivían entre explicar las imágenes del otro lado del planeta y sobrevivir a las tandas comerciales. Al amanecer, no la escuché de nuevo. Por el contrario, me encontré con los grandes sonidos de la metrópoli desoladora cobrando vida nuevamente, como cada mañana desde que conozco el mundo.

Recién la tercera noche salté de mi cama, porque la cuarta canción no me permitió enterarme bien del último pugilato congresal. Mientras un furioso padre de la patria era contenido por una maraña de hombres a la fuerza yo escuchaba que “ansiedad, de tenerte en mis brazos”. Indignado, me dirigí al balcón, abrí la cortina de un tirón y me fijé en el horizonte próximo: las ventanas alineadas y las luces encendidas de los departamentos del frente. Había niños tristes esperando a sus padres, escenas cotidianas de familias actuando como familias y habitaciones a oscuras. En algunas otras se podía apreciar el ir y venir de inquilinos aislados dentro de sus casas. Pero no pude determinar de cual, entre el centenar de ventanas, procedía la voz de los boleros.

Salí del balcón hasta mi puerta y me dirigí a la casa contigua. Allí vivía un vecino gordo con el que solía coincidir a la hora de partir al trabajo en las mañanas. Incluso los domingos escuchaba sus alaridos de emergencia para controlar a su prole de tres hijos que amenazaban con demolerle el hogar. No conocía nada más de él. Le toqué el timbre y el hombre me abrió casi de inmediato envuelto en una bata azul marino con la cara de que porqué le toco a esa hora. Entonces, antes de increparme nada, le pregunté a boca de jarro si podía decirme de donde provenía la voz que cantaba.

- No oigo ninguna voz- me dijo - Debe estar desvariando -

Me quedé con los pies en el aire, flotando en una cerrazón de incertidumbre. Le pedí una disculpa a medias y opté por la retirada. La voz me siguió persiguiendo con “no existe un momento del día, en que pueda apartarme de ti” hasta dormirme. Un rayo de sol me despertó al otro día golpeándome las pupilas, nuevamente sin percibir el sonido agri dulce de los boleros encantadores que no me dejaban vivir.

Dos semanas después pude precisar que la voz provenía del edificio celeste, ubicado en la diagonal izquierda del mío y en la ventana central del segundo piso. Ahora, no era que venía directamente hasta mi balcón, sino que salía de su lugar de origen, bajaba hasta la pista, seguía por una jardín rectilíneo hasta chocar con un poste de alumbrado público y por allí se encaramaba hasta llegar a la altura de mi balcón. Desde ese punto daba un brinco exacto, de tal forma que aterrizaba en una maceta de geranios, para luego penetrar a sus anchas en toda la casa hasta llegar a mis oídos.

Por eso, las noticias del mundo a las diez de la noche me eran una confusión musical de tal manera, que la última guerra petrolera de los gringos en medio oriente me sonaba como “amanecí otra vez, entre tus brazos” y los resultados del fútbol local eran como “tanto tiempo disfrutamos de este amor”. Desde mi balcón y por más que forzaba mi cuerpo como un contorsionista no podía observar a la mujer que cantaba al otro lado de la pista. Así que me conseguí un telescopio casero de segunda mano y esa misma noche apunté los cristales a la ventana del segundo piso. Descubrí, tremendamente sorprendido, que la mujer cantaba desnuda; andando de un lado al otro al compás de sus boleros a capela: calentaba su comida, acomodaba la ropa, lavaba los platos, discurría entre los enseres. No me causaba la excitación natural del morbo masculino; sino pura curiosidad, aquel punto brillante de su piel blanca paseándose inhibida bajo las bombillas eléctricas y el vértigo estacionario de sus senos mientras lanzaba sus letras al aire.

Estuve así por varios días. No hilvanaba una noticia y a la vez espiaba a la mujer desnuda cantando y haciendo lo que todo el mundo. Hasta que me propuse visitarla. Mi intención era en definitiva sanear mis interrogantes. Calculé cual podría ser la puerta correspondiente a la ventana de donde provenía la voz, y, sin mucho cavilar, un martes a las diez de la noche me planté frente al apartamento 204 del edificio. Estaba por tocar cuando me pregunté: ¿Y si me abre que le digo?. “Buenas noches señora, soy el vecino que todas las noches la espía mientras canta boleros sin ropa” O mejor: “¿vive aquí una señora que canta bonito como Dios la envió al mundo?”. Podría pensar que era un depravado; un enfermo de esos que pululan las calles, disfrazados por una máscara de buenas costumbres o un curioso sin miramientos. Estaba en ésas, cuando un hombre cualquiera apareció atravesando el pasadizo. Cuando cruzó por mi lado, no sé por qué razón, pero le pregunté:

- ¿Sabe usted quien vive aquí?-

- Nadie- me respondió. - Hace dos años y medio por lo menos que la casa 204 está vacía.

Otra vez el corazón me dio un mal salto. O un crujido. Bajé con dirección a la cantina del chino de la esquina y en medio de los alaridos de borrachos me confirmó lo de los dos años y medio. También lo aseveró una vecina del barrio y un bombero jubilado entregado al vicio del dominó consigo mismo. Pero la voz y las canciones seguían dándome en el tímpano y los narradores de noticias me eran una cuestión delirante con que “y si vivo cien años, cien años pienso en ti”. Decidí extirpar la duda y me planté resuelto otra vez frente al 204. Di tres toques muy breves y la puerta se abrió.

- Pase - escuché.

Empuje lo suficiente hasta introducir medio cuerpo en una sala como la de cualquier otra casa de clase media. Al fondo, como si nada pasara, la mujer desnuda había parado de cantar y con una mano en la cintura me preguntó que cosa quería.

- Sólo quiero saber si es usted quien canta boleros a las diez de la noche - atiné a decirle.

- Sí. Soy yo - respondió sin muchas ceremonias.

- Es que me dijeron que nadie vive aquí-

- ¡Cómo que nadie!-

Me quedé callado, satisfecho, contrariado, y, decidí a escapar agobiado por el sonrojo sinvergüenza. Pero la mujer siguió hablándome, desde su desnudez de ángel.

- Canto porque me gustan los boleros. Y porque cerca de aquí hay un hombre que ronca tan horriblemente que para soportarlo tengo que elevar la voz. Imagínese, que fuera de mi vida.-

- La comprendo. Debe ser insoportable un vecino así. Hasta luego.-

-Hasta luego caballero. Y disculpe la facha. ¡Es que hace un calor este verano!-

Me acostumbré al martilleo de su voz endulzándome las huelgas nacionales, los accidentes de tránsito, el alza del costo de vida, los asaltos callejeros y las hecatombes por quítame estas pajas. Me acostumbré a espiarla de vez en cuando, sorprendiéndome al descubrir siempre algo nuevo en la textura de su cuerpo lozano a los treinta y no sé cuantos años seguramente. Me acostumbré a que “es que te has convertido, en parte de mi alma” mientras sus senos cortaban el aire sin reverencias. Me acostumbré finalmente a todo, haciendo el papel de quien se hace al dolor por una condena monótona y dulce a la vez, hasta que un buen día sin mayores presagios tocaron mi puerta y, al abrir, vi frente a mis ojos a la mismísima señora cantante de boleros.

- Hay algo extraño en todo esto- me dijo, antes de que le preguntara nada.

- ¿Por qué, señora? -

- Esta es la segunda vez que vengo por aquí. Y antes me dijeron también que nadie vive en esta casa desde hace tiempo-.

La garganta se me hizo un nudo que casi me estrangula.

- ¿Y sabe por qué he venido, hombre? – volvió a inquirirme.

- No tengo ni la menor idea. Si me lo pudiera explicar- le contesté.

- Porque es desde este lugar de donde parten los ronquidos que no me dejan vivir hace tiempo-

La miré a los ojos fijamente para tratar de descubrir si no me estaba mintiendo o de que no se trataba de un embuste monumental. Un viento suave entró por la ventana del balcón desde la calle y me tocó el cuello y se me escurrió entre las manos. El frío me hizo darme cuenta de que yo mismo estaba desnudo. Aspiré muy hondo, pues comencé a suponer que venían días complejos, de muchas revelaciones.

Edgardo RIVERA MARTÍNEZ, « Una diadema de luciérnagas »

Es tarde, y ya debería estar aquí en el escampado esa alta figura que viene por el sendero y se detiene y mira en torno. ¿Por qué se demora? ¿Por qué tengo el presentimiento de que no volverá ya nunca? Aguardo, no obstante, junto a un pilar, y, mientras espero recuerdo y me interrogo. Me digo que, por una misteriosa razón, soy yo, Elías, el sucesor del fantasmal personaje que acudía al anochecer a este sitio. Sí, yo. Recuerdo con tanta claridad cómo lo vi, la primera vez y las siguientes, en una casi alucinante experiencia. Tengo tan presente esa noche, hace ya casi un mes, en que pasando por la calle del Rastro decidí bajar, por la parte posterior del convento de San Francisco, a la ribera del menguado río que cruza Lima antigua. Conocía el paraje, pues soy un viejo paseante del centro, y sin pensarlo me encontré en este lugar, donde subsisten las ruinas de muros, arcos y pilastras, de una parte del monasterio que no se acabó de construir nunca. Más allá, cerca ya del río, pasa la vía férrea. Extraño entorno, que alguna vez había visto desde la otra orilla. Alumbraba, reflejada por la neblina, la luz de unos reverberos cercanos, y se oían amortiguados los rumores de la ciudad. Me detuve, preguntándome por qué no se terminó de levantar esta parte del convento. Y me aprestaba a inspeccionar mejor el sitio, cuando vi aparecer por el pasaje, a cierta distancia de donde me encontraba, a un hombre raramente vestido, que caminaba con lentitud. Se sobrepuso en un punto, y miró hacia uno y otro lado. Yo retrocedí en silencio y me oculté, no sé bien por qué, en este lugar. Luego de un momento se dirigió al claro y se detuvo. Pude ver entonces mejor su ropaje: manto de arpillera, o de otro tejido semejante, teñido, por lo que pude apreciar, de un color cercano al púrpura; blanca y desgarrada túnica, con bandas de un lienzo amarillo enroscadas en los brazos, como sierpes. Y a manera de adornos, por lo que alcancé a distinguir, pulseras en las muñecas y algo así como ajorcas y cascabeles en los tobillos. Coronaba su cabeza una diadema, no sé si de latón o de plata, que ostentaba, como diamantes, unos puntos de luz, que me intrigaron. Y con razón, pues pronto me pareció, por su diminuto centelleo, que eran luciérnagas. ¡Sí, luciérnagas, engastadas allí! Atónito, me fijé en el rostro del personaje. Una faz enjuta, muy pálida, en la que se destacaban unas pupilas de fulgor afiebrado y una corta barba. Pasó así un momento, hasta que de pronto, y con soltura, dio una serie de pasos propios de una danza lenta, se habría dicho ceremonial, sin que se oyese música alguna. Después de unos minutos suspendió, también de improviso, esa forma de baile, y con el mismo y abstraído sosiego con que había llegado se alejó y desapareció por donde había venido. Al cabo de un rato, recuperado un poco de mi asombro, abandoné yo también el escampado, mas no por la vía que él había elegido, accidentada en verdad, sino por la que había tomado yo al venir.

Ya en casa apenas si pude dormir, pues no podía quitar de mi mente esa figura que tanto tenía de mendigo danzante y loco. Ni ese rostro, cuya palidez y ojeras pude apreciar a pesar de la penumbra. Me dije en fin, para tranquilizarme, que sin duda se trataba de un demente que al atardecer se engalanaba de ese modo, y se paseaba por entre las ruinas y la margen del Rímac. No obstante, sencilla y lógica como era, la explicación no llegó a convencerme. Resolví, pues, regresar otra tarde, y con esta decisión descansé y pude retomar, a la mañana siguiente, las pocas tareas a las que me dedico en mi condición de orfebre retirado y viudo. Por alguna

razón no le conté el encuentro a mi hijo Alberto, quien reside a poca distancia y ha heredado mi taller y mi clientela, y que viene a verme por un rato a mediodía. Mas no por ello dejaba de rondar mi espíritu una vaga inquietud. Y pasaron así tres días, durante los cuales me planteé otras hipótesis, que una por una fui desechando, para tornar a la de un danzante loco. Y así, hasta que emprendí el camino, otra vez y a la misma hora, a este paraje.

De nuevo me embosqué detrás del pilar. No tuve que esperar mucho, pues al cabo de un rato apareció de nuevo el desconocido y se adelantó hacia el claro. Vestía la misma ropa astrosa y sobre su testa brillaba la extraña diadema adornada por esas luciérnagas, que no recuerdo haber visto nunca en la costa, pero sí en la ceja de Montaña, y de las que debía tener una buena provisión.

¿Lo serían, realmente, destellando en su agonía? Caminó por la pequeña explanada, cruzó por una zona algo mejor iluminada, lo cual me permitió apreciar mejor sus prendas, y a cada paso que daba tintineaban los ornamentos de sus muñecas y tobillos. Se detuvo, luego, y contempló por un rato las torres de San Francisco. Giró después, pasó muy cerca de donde yo me hallaba, sin reparar en mi presencia, y desviándose por un recodo, y sin repetir la danza de la ocasión anterior, se desvaneció en la oscuridad. Pero esta vez yo había podido ver mejor sus facciones, y la barba, el fulgor de las pupilas, y sentir algo cercano a un estremecimiento. ¿No había visto antes ese rostro? ¿Por qué me resultaba vagamente familiar, y ese aire, ese abstraimiento? Impulsado por esta impresión se me ocurrió ir tras de él, y subí por el talud hasta alcanzar el final de la calle más próxima, donde se alzaba un dédalo de construcciones, de esas que llaman “callejones”. No, no hallé ni rastro suyo. Además, ¿cómo podría andar por ahí con semejante atuendo? No me quedó, pues, sino retornar a casa.

En el trayecto pasé por la calle donde se encuentra la tienda de los hermanos Goldenberg, que tiene de joyería y de establecimiento de antigüedades. Se encontraba aún abierta, y se me ocurrió ingresar. No era muy prudente hacerlo a esa hora, a pesar de que nos conocemos desde hace años, pero lo hice, movido acaso por un presentimiento. No, no se hallaba ninguno de ellos, sino un dependiente que me guarda cierta deferencia.

Le pedí, sin intención precisa, que me dejara revisar una antigua y gruesa *Histoire de la orfèvrerie*, en dos volúmenes, que los dueños tienen ahí para los clientes que van en busca de una imitación de alguna de las piezas cuyas fotos ilustran la obra. Accedió, desde luego, y busqué al azar, entre esos cientos de reproducciones, una diadema semejante, al menos en parte, prescindiendo por cierto de las luciérnagas, a la del personaje. No, no encontré en esas páginas una parecida. Di las gracias y me dirigí al departamento en que habito. Cené y me acosté, y ya en sueños vi otra vez esa figura, imponente en verdad, a pesar de su disparatada vestimenta y ese semblante que, al margen de todo, tenía algo de augusto, cuando no de sobrecogedor. Y sonaban irreales, insistentes, sus metálicos adornos... A la mañana siguiente se me ocurrió ir a sentarme en una banca de la Plaza Mayor a contemplar los juegos del agua en la fuente. Hacía un sol tibio, no obstante el invierno. Por un momento tuve nostalgia de mi oficio, al cual no regreso sino de cuando en cuando, por problemas de la vista. Eché de menos a Eulalia, mi mujer, fallecida hace tantos años, y con quien solíamos pasear en ese mismo lugar. Mas pronto retornó a mis pensamientos el estrambótico paseante de ese sector en ruinas. ¿Quién era? ¿Estaba en verdad loco? ¿Dónde y de qué vivía? Renovadas preguntas a las que se añadió otra, de veras inquietante: ¿no se trataría de una alucinación mía? Pero, ¿una alucinación en alguien tan sensato como soy y he sido siempre?

¿Acaso no disfruto, en general, de buena salud? Y al no tener respuesta tuve que admitir que si insistía en aquellas, no me quedaba otro recurso que volver a este sitio y mantenerme al acecho, aunque ello no estuviese exento de peligro.

Así lo hice, pues, al día siguiente, y no tuve que aguardar mucho, pues él se encontraba ya aquí. Se hallaba en la misma y absorta contemplación de las torres de San Francisco y del río, bajo la débil luz de las farolas distantes y de la neblina. Ataviado siempre con esas prendas, entre las cuales las bandeletas, por alguna razón, asumían aún más la apariencia de ondulantes sierpes en torno a sus brazos. Me aproximé con sigilo, y agazapado pude ver más de cerca su rostro. A primera vista podía parecer el de un hombre de mi edad, pero observado con más atención mostraba señales de una mayor, y mucho de la demacrada efi gíe de un personaje de Medoro, el gran pintor del siglo XVI. Sí, de un cuadro de gran formato, propiedad del monasterio, titulado *El Rey de Judea*, en el que se ve a un personaje vestido de blanco y con manto de gruesa tela color púrpura, con cetro y corona adornada de diamantes, que por lo mismo contrasta con lo basto de aquel tejido.

Un rey en una enigmática escena con nubes, luces, unos angelillos en el fondo, y con un rostro que, hasta donde lo recuerdo, tiene mucho de similar al del paseante de la ribera, sobre todo en la frente, la tez, la osatura.

El desconocido anduvo luego por el claro, de ese modo suyo, que tenía algo de procesional, para luego pasar a esa danza silenciosa y concertada, semejante a una de siglos pasados, y a su manera hermosa. Y me hallaba observándolo desde mi escondite cuando surgió en mí, inevitable, la pregunta de si no se trataba de la encarnación, por así decir, del rey de ese lienzo antiguo.

¿No rodeaba su efi gíe, con la diadema, una manera de halo, como en el caso del personaje del pintor italiano?

Pero entonces, ¿cómo explicar ese ropaje absurdo, y las bandeletas, ajorcas y pulseras? Y ¿por qué las luciérnagas? ¿Equivalían, de algún modo, a los diamantes de aquella pieza de orfebrería? ¿Se me revelará alguna vez su secreto simbolismo? Y me hallaba en esa perpleja refl exión cuando se oyó aproximarse, por la cercana vía férrea, un tren que bajaba de la Sierra hacia el Callao.

Por el sitio en que me encontraba, la luz de su faro no me alumbraría, pero no sucedería lo mismo con el desconocido, que detuvo sus pasos pero no se inmutó ni parpadeó durante los pocos segundos en que ese haz iluminó su rostro. ¡Oh, cuán extraño se vio! ¡Y cuán ígneo y raro brillo tomaron entonces, en contra de lo que habría sido lo natural, las luciérnagas de su diadema!

Alejóse el tren, y por unos instantes, debido al contraste, nos envolvieron las tinieblas, pero después, cuando retornó el claroscuro, el hombre de la diadema había desaparecido. Sí, desaparecido. Me costó recobrarme, y después de un rato, con paso inseguro, subí por la pendiente y tomé la calle inmediata. ¡Cuán largo se me hizo el camino a casa!

Ya en ella dejé de lado con esfuerzo, al menos por el momento, aquella hipótesis inverosímil, y me dije y repetí que el individuo no era un alienado, como más de una vez había pensado, y tampoco un mendigo excéntrico, y mucho menos un bromista que se divertía disfrazándose de ese modo. Pero entonces, ¿qué era? Por otra parte me pregunté si, cualquiera que fuese su identidad y estatus, había reparado ya en mí, y por alguna razón pretendía lo contrario. Pero si me había visto, ¿por qué no me miraba, aunque no me dirigiera la palabra? ¿Esperaba que yo

lo hiciera? Y, en mi perplejidad, no pude dejar de volver a la suposición de que esa fantasmal figura era, por más que ello sonara absurdo, una encarnación, como quiera que fuese, del rey representado por Medoro.

Fue por ello que a la tarde siguiente visité la iglesia y el convento, como había hecho tantas veces. Anduve por claustros, salas, capillas, mirando con mucha atención las imágenes, pintadas o de bulto, de santos, profetas, mártires. Y aunque había muchos rostros semejantes, al menos en lo demacrados y exangües, ninguno se parecía al que yo tenía en mente, y que era, como dije, el del protagonista de ese cuadro. Ese rey vestido de una manera en cierto modo semejante, con una diadema parecida, y que sugería, por su actitud, un paso de la danza a la que por momentos se entregaba el visitante.

Me dirigí, pues, a contemplar de nuevo el lienzo, y pasé ante él un largo rato, estudiando una y otra vez la efigie del monarca, y su ropaje, y a cuantos lo rodeaban.

Al caer la noche descendí a la ribera, y poco después ese hombre apareció por el lado de siempre, y avanzó hacia el claro. Permaneció allí por un espacio, y después empezó su danza, sin música alguna, al menos audible, y de pasos cadenciosos, gracias a los cuales se alzaban y flotaban con rara elegancia los pliegues de su manto, por mísera que fuese su materia, y en que se lucían, también, las bandeletas de sus brazos, y sonaban las ajorcas y pulseras. Y destellaban, por cierto, como a compás, esos puntos vivientes que ceñían su frente. Danzó, por largos minutos, y de pronto se detuvo frente al sitio en que yo me había emboscado, alumbrado a medias por una lámpara que habían agregado a las del andén, no lejano, de la estación de Desamparados. Se detuvo, digo, a pocos pasos de donde me hallaba, y me miró a los ojos, en espera quizá de una palabra, que en mi turbación no acudió a mis labios. Habló luego, y dijo, con voz sonora y grave: “Tú eres Elías, orfebre e hijo de otro orfebre”.

Estupefacto, tardé en responder: “Sí, ese soy”. Y aún añadí, con deferencia: “Y tú, Señor, ¿quién eres?”. Mas él no respondió, sino que dijo: “¡Ahora debes llevarla tú, Elías! ¡Es hora para mí de descansar!”. Y sin más, tomando la diadema de sus sienes, la colocó sobre las mías, y no solo eso, sino que sacándose el manto de arpillera lo colocó sobre mis hombros. Atónito, no se me ocurrió otra cosa que murmurar un apagado: “¿Por qué lo haces?”. Pero él no me respondió sino que me miró por un momento, sin decir nada, retrocedió unos pasos, se inclinó ante mí a manera de despedida y tal vez de acatamiento, se dio vuelta y se alejó a buen paso, hasta perderse de vista.

Por un momento tuve la impresión de que todo no había sido más que un engaño de la hora, de la soledad, de la neblina. Un espejismo, se podría decir, si espejismos hubiera en las noches invernales de esta costa. Mas sobre mi frente tenía, tangible y luciente, la diadema que había ceñido su cabeza, y sobre mis hombros su manto, como reales eran la faz y la figura de quien me los había puesto. Y como en sueños, por el asombro, y con el presentimiento de que nunca volvería a ver al personaje, me preguntaba yo qué actitud asumir, cuando de pronto, fulgurante, se hizo en mí la luz. Él había dicho, llamándome por mi nombre, y como si desde un principio hubiera sido yo el elegido: “¡Ahora debes llevarla tú, Elías!”. Así había dicho, y presentí, por ser quien soy y tales las circunstancias, que soy el siguiente de una serie de reencarnaciones. Será mío un reinado que no durará más allá de cuanto alumbren las luciérnagas. ¿Qué puedo hacer, entonces, sino entregarme también a la danza, y ser ahora no rey de esta tierra, sino de la niebla, de la soledad y de la ruina? ¡Señor, con resplandeciente

corona, de esta ciudad de misterio! ¿Qué puede importar, entonces, si así el fin se torna más cercano?

Miguel RUIZ EFFIO, « Derechos de autor »

Sentado frente a la máquina de escribir, acepto con resignación lo que parece ser mi ineludible destino. Cuánto diera por estar en otra piel, por soñar lo que sueña el común de los mortales, pero está escrito que mi vida sea esta pesadilla, esta inexplicable apropiación de recuerdos ajenos. Ahora mismo soy un usurpador de la suerte de los hombres; ahora es Gabriel, después... Escribo sin convicción, y desfilan por mi mente imágenes de aquellas películas del oeste en las que el héroe se lanza sin miedo sobre el lomo de un caballo desbocado, para tratar de controlarlo. Soy como él, en cierto modo. Pero yo sí tengo miedo: miedo de lo que pase después, miedo de que esto no acabe aquí. Escribo dos palabras, pero dudo, me arrepiento de empezar; finalmente anoto Subió lentamente al ómnibus: casi mecánicamente revisó los bolsillos de su saco hasta encontrar su boleto, allí leyó LIMA-CHICLAYO. Por unos segundos pienso en acabar todo (son las dos de la mañana, esto es una locura) e irme a dormir, pero el sueño no es una puerta de escape; es como si tuviera frente a mí un mazo de cartas y cada día descubriera una, sin saber si será roja o negra, o de espadas, o de corazones, o algo peor. Continúo: Se sentó junto a la ventanilla, para poder fumar; sé muy bien que cada palabra que elija tiene que ser la correcta, de algún modo hay un camino que tengo que encontrar, zonas que no debo pisar, como en el juego del Buscaminas. Cómo es posible que esto esté pasando; cuánto diera por estar en otra piel, cuánto diera por dormir y no soñar, no sentir, no pensar...

1

Todo empezó hace un año, una noche como cualquier otra, es decir, una comida abundante antes de dormir y una pesadilla que cae por su propio peso. No recordaba exactamente el sueño, pero lo sentí cercano, muy mío aunque no supiera de lo que se trataba: desperté a medianoche llorando sin saber por qué. A la mañana siguiente recuperé algunas imágenes del sueño, aunque demasiado vagas como para hallarles significado: me vi caminando en un templo vacío, me vi sentado en una banca esperando algo que no llegaba y por lo que me angustiaba. Le di muchas vueltas al asunto, esforzándome por recordar más detalles; otras noches volví a la comida excesiva antes de dormir, pero la pesadilla nunca volvió. No he mencionado todavía que soy escritor y que la razón de mi búsqueda obsesiva era el presentimiento de que se me escapaba la posibilidad de una gran historia; al fin decidí imaginar lo que no podía recordar: de todas formas siempre he pensado que una historia totalmente imaginada es más valiosa como creación que una basada solamente en hechos vividos. Así escribí un relato titulado SEMEJANTE AL OLVIDO, un texto de casi veinte páginas cuyo protagonista es un joven llamado Gabriel (más adelante daré detalles acerca del argumento, por ahora me parece más importante referir la génesis de mi relato). Las líneas iniciales vinieron a mi mente como una revelación; después de leerlas pensé que la única manera como podía empezar el texto era así: Después dirá que los sueños también son parte de la vida, que con el tiempo los recuerdos se vuelven como sueños, y que Así pasó con nosotros. Sin embargo, no quedé totalmente satisfecho con el resto, había algo ajeno en aquel texto escrito en tercera persona, algo que no me convencía. Supe que no era así como lo

quería decir, tendría que corregir el estilo, quizá modificar la secuencia de los hechos, abreviando algunos y suprimiendo otros. Pero pasaron los días y lo fui dejando de lado; otras preocupaciones distrajeron mi atención, y aquel texto fue perdiendo importancia frente a otros nuevos que escribí, a pesar de que yo sabía que tenía una buena historia en mis manos. Nunca permito que mis borradores sean leídos antes de convertirse en textos terminados; fiel a esta costumbre, oculté el relato entre mis papeles privados, y decidí esperar que el tiempo me devolviera a él o que interpusiera definitivamente el olvido entre nosotros.

2

Conocí a Nadia en la facultad de Letras de San Marcos: era una muchacha pequeña y bonita, de ojos entornados –como si mirara a través de la lluvia, escribí una vez acerca de ella– y rostro salpicado de algunas pecas; su voz bajita era un murmullo que traía las palabras como desde muy lejos (o desde otro tiempo; con ella nunca sé cómo decirlo) y su risa sofocada tenía algo que contagiaba fácilmente su alegría. Estudiamos juntos los dos primeros ciclos de la carrera de Literatura, y durante ese tiempo fuimos casi inseparables, no porque hubiera algo más que amistad entre nosotros, sino más bien porque teníamos gustos y preferencias similares en cuanto a cine y teatro, y compartíamos la misma pasión por la música clásica, y si bien ella se inclinaba más por el ballet y la fotografía mientras que yo me dedicaba casi exclusivamente a la literatura, eran estas pequeñas diferencias las que enriquecían nuestros diálogos, porque nos permitían escucharnos mutuamente. Tenía una cámara profesional que llevaba a todas partes: cuando pienso en ella la recuerdo pidiéndome que nos detengamos para fotografiar a un viejo mendigo que muestra su sonrisa de dientes cariados (Ésta se va a llamar DESOLACIÓN, me dijo aquella vez), o la veo registrando imágenes de árboles que languidecen en concurridas avenidas y de piedras húmedas reluciendo en medio de calles anegadas. Creo que soñaba con fotografiar la Tristeza; los años y sus fracasadas tentativas han confirmado mi sospecha de que tan ambiciosa empresa es imposible.

Siempre llegaba tarde a nuestras citas (lo que francamente me exasperaba) y aunque generalmente tenía una excusa válida para disculparse (alguna congestión vehicular o algo por el estilo) le preocupaba mucho lo que yo pudiera pensar de ella. En el tiempo que pasamos juntos descubrí que ella era diferente de mí en otros detalles: le gustaba leer, pero los textos muy extensos, de prosa densa o estilo barroco le producían cansancio; le aburrían, por ejemplo, cuando nos tocó estudiarlas, obras clásicas como la DIVINA COMEDIA o EL QUIJOTE, y mostró muy poco interés en los cursos de Literatura Anglosajona y Literatura Francesa. Por eso no me extrañó que dejara la carrera apenas a la mitad del tercer ciclo, y que después postulara a La Católica, pero esta vez a Ingeniería. No me extrañó, pero sí me entristeció. Confieso que siempre sentí debilidad por ella: en todo ese tiempo que pasamos juntos aprendí a quererla silenciosamente, sin pedirle nada ni insinuarle lo que yo sentía. Con el transcurrir del tiempo me fui resignando a vivir cerca de ella aunque supiera que iba a ser ajena a mi vida, y fue quizá esto lo que hizo nacer entre nosotros ese vínculo que es tan parecido al amor, pero que a la vez es tan distante que resulta imposible confundirlo con él. Yo seguí frecuentándola: casi todas las semanas la esperaba al terminar sus clases, para salir a almorzar juntos o conversar; era, de algún modo, un esfuerzo para impedir que se extinguiera el sentimiento que hasta ese momento nos había unido. Precisamente una de esas tardes me

presentó a Gabriel: yo estaba sentado frente a la biblioteca, donde siempre la esperaba, cuando la vi llegar acompañada de un joven que más bien parecía perseguirla. Ahora pienso que fueron los celos que sentí en ese instante los que precipitaron esa impresión; lo menciono porque al acercarse noté un trato todavía formal entre ellos. Él es Gabriel Mendoza, me dijo Nadia, y yo recordé que ya me había hablado antes de él, vagamente quizá, pero creo que ésta fue otra impresión mía: ella me contó que tenía un amigo que también escribía y yo no quise escuchar más, celoso de que hubiera un tipo que pudiera divulgar así su vocación, cuando a mí en cambio me costaba tanto que la mantenía en reserva (solo Nadia y una de mis hermanas habían leído textos míos). Alberto Cisneros, me presenté, extendiéndole la mano; en su saludo cansino creí percibir la voluntad de un títere. Tenía los ojos negros, como pozos infinitos, el rostro enjuto, la sonrisa como bosquejada por compromiso. Nadia me ha contado que escribes –continué (recuerdo que entoné la frase con compasión, como para minimizarlo)–; me gustaría leer alguno de tus textos, le dije hipócritamente. Nos despedimos, él agradeció mi interés en su trabajo, y yo no volví a acordarme de él sino hasta hace siete meses, cuando empezó mi pesadilla.

Me había olvidado de muchas cosas, incluso de varios relatos que hasta hoy están a medias, había pospuesto mis intereses personales y empezaba a acostumbrarme a la idea de pensar y de sentir como dos. Después de tantas tardes esperando por Nadia me animé a confesarle mi amor, y ella me aceptó: dijo que sí, que si alguna vez se imaginaba compartiendo su vida con alguien, era conmigo, y desde aquel día el mundo me pareció más pequeño, más sorprendente, más vivo. La esperaba casi todos los días después de clases, la escuchaba hablar de sus trabajos, de sus contratiempos, y algunas veces de sus amigos. En varias ocasiones mencionó a Gabriel (dice que está intentando escribir un cuento sobre, acaba de terminar uno acerca de, está corrigiendo el que te mencioné el otro día), pero ya no me importaba. Lo consideraba un objeto decorativo en la vida de Nadia. Después de todo estudiaban juntos; era natural que lo aludiera y, hasta cierto punto, era lógico. Pero una tarde vino a anunciarme que Gabriel había concursado y ganado el tercer lugar en los Juegos Florales de la Universidad Ricardo Palma, lo que sí me inquietó, y más aún cuando me leyó el artículo de la revista universitaria donde figuraba el nombre de su cuento premiado: SEMEJANTE AL OLVIDO (allí decía que el joven escritor había declarado escuetamente que se había inspirado en una experiencia personal). Le pedí a Nadia que consiguiera el texto de Gabriel; dos días después vino trayéndomelo (ella no sabía de mi cuento y yo no se lo había mencionado porque me faltaba corregirlo); leí rápidamente las líneas iniciales: Después dirás que los sueños también son parte de la vida, que con el tiempo los recuerdos se vuelven como sueños, y que así pasó con nosotros..., leí cada línea, repasé cada hoja; durante media hora no atendí a Nadia, que me miraba asustada y me hacía preguntas, pero es que no existían las respuestas...

Era mi cuento.

3

El relato es bastante simple en su argumento; viéndolo ahora como si fuera ajeno a mí, hasta me parece demasiado tradicional. Está escrito con lenguaje sencillo, casi coloquial, a la manera de un monólogo interior, como un recuerdo desplegado únicamente unos minutos para conocimiento del lector (aquí debo agregar que está escrito en primera persona, la recordaba

su sonrisa me quedó grabada susurré al despedirme), este efecto le confiere al relato un aire de intimidad, de sincera confesión (y esta es una de sus virtudes), pero a la vez lo lleva a exagerar en el uso de epítetos demasiado gastados, como cielo azul, sus dulces labios, etc. (y de esto me doy cuenta solo ahora que lo leo como si no fuera mío), o que no lo llevan a ninguna parte (como cuando ocupa un párrafo en describir la sensación que le produce contemplar las paredes barrocas de la Iglesia de La Merced, es decir: a quién le importa). En los mejores párrafos se pueden advertir algunas cacofonías que perturban las frases (me encuentro atónito ante ti, por ejemplo) o frases rimadas (...quisiste desterrar mi soledad, curar mi nostalgia; quizá también regalarme un poco de magia) y construcciones redundantes que se debieron corregir (apunto la más obvia: no habían indicios que indicaran). Su narración (que es la mía) naufraga en grandes espacios, pierde el rumbo, abunda en detalles sin importancia. Pero sí, es mi relato, y ésta es una idea que no me puedo arrancar de la cabeza, es lo que tenía en mente, está escrito como yo lo hubiera hecho: con mi estilo, con lo que considero virtudes de mi prosa y también con sus defectos, pero esto tiene mucho que ver con el argumento. El protagonista (yo lo imaginé, pero él se refiere a sí mismo) entra un día a la Iglesia de La Merced casi al mediodía y al detenerse a rezar frente a la Virgen de Guadalupe descubre a una joven que llora en silencio. Por interés o por compasión (ninguno de los dos lo especificamos) Gabriel se acerca a la muchacha, le ofrece un pañuelo, hace algunos comentarios que le ayuden a sentirse mejor y le pregunta su nombre. Katty, dice ella, pero después Gabriel se preguntará si le habrá dicho la verdad, es muy fácil inventar un nombre y ser otra persona, aunque sea por unos minutos. Es cerca del mediodía, están por cerrar el templo; Gabriel le ofrece su compañía y ella acepta. Bueno, adónde, pregunta él y Katty dice Por ahí. Salen despacio, ella parece no tener prisa por llegar a algún lugar, así que dan vueltas por las calles del Centro de Lima (mientras tanto le contará que lloraba por su madre, muerta un año atrás y a quien siempre recuerda por su devoción a la Virgen de Guadalupe) hasta que Katty le pregunta a Gabriel dónde vive y le pide llévame a conocer tu casa. Es aquí donde –por ejemplo– se produce uno de esos extravíos de los que hablé antes, porque relatamos el viaje en un ómnibus casi lleno (él toca la mano de la joven y ella no se inmuta; de pronto la abraza, ella le sonríe) desde el punto de vista de Gabriel: describimos sus sensaciones, sus ansiedades, y la recreación de ese momento cálido y a la vez inesperado se nos escapa de las manos, las frases se tornan poco convincentes, el ruido del ómnibus no consigue apagar el susurro de tus palabras, tú también me escuchas, y todavía no entiendo por qué, la prosa poética sucumbe ante la metáfora simple y el símil predecible, acaricio tu mano pequeñita y siento tu piel de durazno. Llegan a casa de Gabriel, es un departamento dentro de un edificio, hay un largo pasadizo de acceso y ellos están tomados de la mano (aquí se produce un diálogo más íntimo entre los dos, quizá debió producirse antes, pero conseguimos salvar la situación para lo que vendrá). Gabriel abraza a la muchacha y la besa: ella aparta su rostro y lo desafía con la mirada, pero sin zafarse; él la besa otra vez, y Katty se abandona al momento. Estas líneas son –a mi parecer– las más sutiles del texto, y contienen algunos momentos originalísimos (...para descubrir tus labios, molinos húmedos y lentos, combatiendo furiosos dentro de mi boca), pero son solo dos párrafos de no más de quince líneas cada uno y luego volvemos a los diálogos entre ellos (muy poco trabajados) y a la excesiva descripción del transcurrir del tiempo, de los besos y las caricias. Llega el momento de despedirse, han dejado pasar dos horas en aquel pasadizo, solo queda fijar el lugar, la fecha y la hora de su próximo encuentro

(yo sabía que la espera sería difícil, que odiaría cada uno de los minutos que me separaban de aquel día, sabía que al cabo de tres días me sería difícil recordar su rostro y que necesitaría volver a verla, pero también presentí que algo malo sucedería). El relato concluye cuando Gabriel acude a la cita, pero ella jamás llega.

He leído una y otra vez el relato de Gabriel y lo he comparado con el mío: aunque mi texto está narrado en tercera persona y el suyo en primera, las palabras son las mismas (solo he encontrado algunas diferencias de sinonimia, como cuando yo digo palabras tiernas y él dice delicadas palabras, o como cuando sustituye con la larga e inútil espera mi frase la prolongada, la inútil espera), el argumento es el mismo, el desenlace es único e ineludible. Pero su texto es un testimonio; el mío lo he tomado de un sueño. Quizá por eso éste palidece ante aquél, aunque me repito constantemente que los relatos son idénticos. Me he preguntado una y otra vez si mi relato imaginado es más valioso que el texto de Gabriel, que es prácticamente la transcripción de una anécdota, y sobre todo me he sorprendido interrogándome Cómo es posible que él haya vivido lo que yo soñé. Porque hoy, varios meses después de aquella noche, he recordado claramente mi sueño, y sé que cuando creí imaginar lo que no recordaba estaba en realidad escribiendo desde el inconsciente, e intuía que mientras yo escribía el relato (confieso que me estremece anotar esto) Gabriel lo vivía.

4

Decidí olvidarme del asunto; pensé que buscar una explicación de lo que había ocurrido era una tarea simplemente vana, y que además no había nada que hacer puesto que Gabriel ya había sido reconocido oficialmente como el autor de SEMEJANTE AL OLVIDO, aunque supiera que el texto era también (¿también?) mío. Decidí seguir experimentando mi felicidad reciente: me propuse vivir momentos valiosos con Nadia, construir anécdotas entrañables a su lado, y volver a mi olvidada vocación por la escritura. Había dejado pasar varios meses (casi seis) desde el último texto; me propuse escribir algo realmente bueno. Precisamente una de esas noches me quedé hasta muy tarde en casa de unos amigos de la universidad, comiendo, bebiendo y cantando; tuve que buscar un taxi que me llevara de regreso desde Surco hasta mi casa, en Balconcillo. El chofer me llevó por calles que hasta ese momento me habían sido desconocidas: recorrimos Malachowsky, Copérnico, Gozzoli y otras con nombres de flores y de héroes anónimos que ahora no recuerdo, y fue quizá el licor que había bebido lo que despertó dentro de mí la sensación de que estaba siendo raptado o tal vez conducido a un rincón inhóspito. No dije nada, naturalmente: el chofer me dejó en mi destino sin ningún problema y tuve que descansar de la borrachera para que se me pasara aquella extraña impresión. Pero esa misma noche tuve un sueño bastante extraño, y a partir de esta experiencia escribí REGRESO A CASA, un relato corto donde el protagonista sube a un taxi e inicia una animada conversación con el chofer, a tal punto que deja de mirar a su alrededor: el vehículo circula por calles estrechas y desconocidas, tal vez olvidadas por la mayoría de transeúntes, pero el protagonista no se inmuta, nunca percibe nada raro; de pronto el taxi se estaciona en un lugar oscuro, junto a unos árboles (hay un poste de luz, pero el foco está quemado, la calle está sin pavimentar); es recién en ese momento cuando el tipo pregunta Pero adónde me ha traído, y el taxista no responde: a través de las lunas opacas del vehículo

ven acercarse un par de sombras, quizá una de ellas lleva una navaja o un cuchillo, y lo balancea al compás del sonido que produce el claxon.

Pensé que la historia me había quedado redonda; había, sin embargo, un par de detalles que corregir, frases que se podían mejorar. Varias semanas anduve buscando un adjetivo para reemplazar a otro, consulté casi todas las secciones del diccionario para hallar vocablos que expresaran más precisamente lo que quería decir, y cuando estaba por realizar la última corrección llamé a Nadia.

—Justo estaba por llamarte —dijo apenas oyó mi saludo; parecía contenta—. Quiero que me acompañes a la universidad: me van a dar un premio.

Aquel trabajo suyo llamado DESOLACIÓN había ganado el premio de fotografía de los Juegos Florales. Ella me había propuesto participar en la categoría de Cuento, pero para esa oportunidad yo todavía no tenía ningún texto listo. Cuando llegué a su casa para acompañarla estaba todavía bastante emocionada y, sobre todo, nerviosa. Yo estaba feliz por ella, y verla así, tan sorprendida, tan frágil, me provocó un especial sentimiento de ternura: sus ojos vidriosos me buscaban una y otra vez, y yo sólo podía sonreírle sabiendo que eso quizá no era suficiente. Al llegar nos sentamos en la zona central del auditorio: yo estaba de tan buen humor que ni siquiera me importó cuando Gabriel se acercó y se sentó junto a nosotros; incluso me hizo gracia ver la enorme venda que llevaba pegada en la frente.

—¿Y eso?

—Un mal momento, pero después de todo le pude sacar provecho —me contestó Gabriel, acariciando un cartapacio que llevaba en las manos. Parecía un niño con su juguete nuevo.

—¿Tú también ganaste? —pregunté sorprendido.

—¿No te dije? —interrumpió Nadia, que estaba sentada entre Gabriel y yo— Gabriel ganó el concurso de cuento.

Ella le quitó el cartapacio y me lo alcanzó; yo presentía lo que iba a encontrar, pero aún así lo abrí y leí:

REGRESO A CASA, por Gabriel Mendoza

La ceremonia empezó y a partir de ahí no supe nada más: recuerdo que Nadia sonreía y que yo fingía estar satisfecho, creo además haber estrechado la mano de Gabriel en algún momento, recuerdo los aplausos, las cámaras fotográficas y las preguntas, el lacónico discurso del joven que se tocaba la frente y admitía que hasta ese momento solo había transcrito experiencias personales, y recuerdo, sobre todo, el violento golpeteo dentro de mi pecho, el sudor de mis manos y mi cuello, la terrible sofocación que me producía no querer pensar o no entender o no poder borrar de mi mente el único pensamiento que iba y venía como un pesado péndulo: Esto no puede estar pasando, es una locura...

5

Solamente la certeza de que, a pesar de todo, yo mantenía cierto control de la situación evitó que cometiera una locura más grande. Quería gritar que Gabriel era un simple remedo, un triste y patético eco de mis escritos, pero reflexioné que eso no serviría de nada, que finalmente él había recibido ya los reconocimientos que desde hace tiempo yo anhelaba para

mí. Además yo jamás había hablado más de cinco minutos con él y nos habíamos limitado simplemente a asuntos genéricos, temas dictados más bien por la cortesía y las buenas costumbres antes que por alguna relación de simpatía o amistad. Solo una vez contesté una llamada suya, en casa de Nadia, y antes de comunicarlo con ella le pregunté si estaba escribiendo algo nuevo: Nada por el momento, contestó, lo que escribo mayormente se basa en mis experiencias, y últimamente no me ha ocurrido nada digno de ser escrito. Pensé que era lógico: yo no había tocado la máquina de escribir desde que asistí a aquella última premiación. No le conté a nadie del asunto, ni se lo mencioné a Nadia: sabía que sería difícil explicárselo y que al final tampoco me creería, o que pensaría que tan solo me estaba dejando llevar por algún tipo de celos.

Quizá saber que estaba solo en esto fue lo que me llevó a idear este plan, tan burdo y falto de forma al principio, pero ahora tan seguro de ejecutar que llegado el momento me dejaré limpio y al margen de todo. Esta es otra de las cosas que agradezco a Nadia, porque fue ella la que me proporcionó (sin saberlo, por supuesto) la ocasión. Habíamos quedado en que ella vendría a mi casa hoy a las ocho, aprovechando que mis padres y mis hermanas han salido de Lima: éste sería por fin el momento de privacidad que tanta falta nos hace a los dos (con todo lo que ha pasado la he descuidado bastante, lo admito, pero confío en que esto pronto va a acabar). A las siete y media me llamó para decirme que no podría llegar a la hora acordada, que estaba en el terminal con un grupo de amigos de la universidad despidiendo a Gabriel. Viajaba a Chiclayo.

—Su familia presentó su cuento REGRESO A CASA a un concurso de allá —me contó—. Ganó el segundo premio.

Yo simulé fastidio por este contratiempo, y sentí celos; no de que Nadia estuviera despidiéndolo a él en lugar de venir conmigo (a fin de cuentas eran varios muchachos los que se encontraban acompañándolo, seguramente la habrían convencido), sino de que Gabriel hubiese vuelto a ganar con un relato que —solo yo lo sabía— era mío.

—Pero apenas acabemos con esto voy contigo, mi amor. No te preocupes.

—Bueno. Ya nos vemos...

* * *

He dejado caer mi cabeza sobre el escritorio, las manos vencidas sobre las teclas de la máquina de escribir. Cuánto diera por no tener conciencia, ni un vestigio de esa voz que más tarde —lo sé— me reprochará el crimen que estoy cometiendo. ¿Quién me otorgó la potestad de decidir la suerte de al menos un individuo, a mí, que no soy mejor que cualquiera? El que lo hizo, ¿me creyó capaz de manejar los hilos sin dejarme llevar por flaquezas atribuibles al ser humano más común? No hay respuesta para mis interrogantes, nadie señala un derrotero inequívoco para mis dudas. Una vez más me convenzo de que estoy solo en esto, y tengo miedo. Pasarán las horas, los llantos, la ansiedad de hallar culpables; pero todo pasará por sobre mí, por debajo mío, incluso a través de mí. Soy intocable, insospechado dueño del destino de los hombres; pero como dios soy improvisado y corrompible, presa fácil de mis emociones y conveniencias.

Me lo contarán como un relato triste, como una historia cuyo final fue violentamente truncado; yo tendré el rostro compungido, la mirada apesadumbrada, los gestos desganados. Me dirán uno por uno los detalles que ya conozco, me nombrarán el lugar, me señalarán la hora; quizá me indicarán algunos detalles del epílogo, minucias inútiles que ya no convenían a la historia, pero en fin. Yo acompañaré al personaje hasta sus últimos momentos, a su recorrido final, a la despedida sorpresiva que le obligué a realizar, y le dedicaré algunas palabras finales, alguna oración íntima y desconocida que improvisaré dentro de mí para mi tranquilidad, para mi salvación.

Pero eso será mucho más tarde. Ahora solo puedo continuar lo que ya empecé: El ómnibus le pareció frío, algo impersonal: quizá hubiese deseado que el tipo de al lado le conversara, le preguntara algo que él tuviera que contestar por cortesía.

El teléfono suena (son las dos de la mañana). Interrumpo un momento la escritura para contestar:

—Soy Nadia —dice la voz del teléfono—. Sé que es tarde. ¿Puedo ir a verte o estabas durmiendo?

—Claro que no, ven. ¿Ya se fue?

—Sí. Lo acompañamos hasta que el ómnibus partió. Le tocó sentarse junto a la ventanilla, como quería... Bueno, estoy contigo en una hora.

Tal vez su compañía me ayude a olvidar los remordimientos, tal vez sus caricias y sus besos puedan borrar las imágenes que pululan en mi cabeza como insectos, como inflamables mariposas de papel. Tal vez me ayude a no pensar, a borrar el recuerdo del último año: Gabriel enciende un cigarrillo, aspira con placer el humo del tabaco, lo arroja lentamente. No sabe qué sentido tiene su vida, y por primera vez no le importa. Yo escribo por primera vez sin conocer la ruta del relato: solo sé que el caballo desbocado ahora trota bajo mi control, que Gabriel viaja en un ómnibus a Chiclayo, y que después de algunos párrafos que iré inventando a medida que voy escribiendo (palabras que son mero relleno, que son un pretexto para llegar a donde quiero llegar) lo haré desbarrancar en las traicioneras curvas de Pasamayo.

Index

A

Adolph, José B., 21, 32, 43, 61, 64, 69, 70, 87, 88, 94, 96, 97, 101, 108, 136, 153, 162, 196, 203, 204, 206, 217, 221, 302, 320, 352, 355, 371, 426, 444, 454, 457, 459

Alazraki, Jaime, 136

Alegría, Ciro, 94, 108, 128, 295

Ampuero, Fernando, 119, 135, 161, 210, 211, 337, 341, 444

Anderson Imbert, 107, 115, 116, 121, 455

Anscombre, Jean-Claude, 256

Aranda Company, Juan Alonso, 79, 143, 322, 323, 447

Arguedas, José María, 94, 99, 128, 356, 443, 450

Arreola, Juan José, 86, 93, 121, 124, 125, 307, 316

B

Bachelard, Gaston, 196, 216, 218, 227, 302, 308, 318, 324, 329, 332, 358, 382, 386

Baronian, Jean-Baptiste, 59, 112, 233

Barrenechea, Ana María, 64, 84, 107, 155, 162, 220, 271, 278, 455

Barthes, Roland, 60, 112, 167, 183, 264, 288, 409

Bataille, Georges, 267

Baudelaire, Charles, 40, 277, 316, 329, 330, 453

Bayard, Pierre, 399, 400

Belevan, Harry, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 38, 39, 41, 53, 59, 63, 77, 81, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 112, 115, 124, 127, 128, 130, 137, 143, 153, 154, 158, 165, 166, 168, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 192, 193, 197, 201, 202, 206, 207, 224, 225, 229, 231, 241, 242, 244, 249, 251, 259, 261, 264, 265, 269, 270, 271, 289, 291, 292, 294, 296, 300, 312, 315, 352, 356, 363, 364, 382, 391, 393, 394, 397, 403, 408, 425, 443, 444, 445, 454, 455, 459

Bellemin-Noël, Jean, 43, 44, 47, 172, 182, 309, 349

Benjamin, Walter, 225

Bergson, Henri, 227, 267, 320, 323, 343

Bessière, Irène, 30, 37, 45, 46, 59, 175, 189, 261, 262, 385

Boone, Jorge, 126, 337

Borges, Jorge Luis, 22, 40, 46, 52, 53, 74, 85, 86, 91, 92, 93, 107, 108, 122, 124, 127, 128, 129, 132, 136, 138, 145, 155, 165, 168, 169, 207, 215, 220, 223, 228, 230, 242, 243, 244, 265, 281, 292, 305, 312, 359, 372, 388, 389, 397, 400, 421, 428, 430, 452, 454, 455, 456

Borrero Vargas, Víctor, 116

Bossio, Sandro, 21, 54, 55, 181, 221, 223, 238, 248, 249, 258, 259, 337, 381, 447, 452

Bozzetto, Roger, 23, 31, 62, 110, 132, 137, 144, 164

Bravo, Víctor, 49, 50, 51, 76, 96, 181, 455

Brion, Marcel, 165, 166, 432

Buendía, Felipe, 21, 78, 81, 82, 93, 94, 96, 122, 132, 184, 218, 222, 355, 443, 453, 457

C

Caillois, Roger, 47, 59, 127, 161, 456

Calderón Fajardo, Carlos, 3, 5, 19, 20, 21, 36, 39, 83, 86, 87, 96, 97, 103, 104, 112, 128, 130, 134, 135, 138, 141, 153, 165, 178, 218, 220, 272, 275, 290, 293, 295, 296, 298, 299, 300, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 333, 362, 365, 377, 416, 444, 455

Calvino, Italo, 45, 50, 138, 281

Campra, Rosalba, 154, 157, 168, 176, 181, 190, 191, 193, 194, 207, 208, 212, 234, 243, 244, 262

Carilla, Emilio, 147, 308, 383

Carpentier, Alejo, 115, 117, 118, 231, 455

Carvalho de Núñez, Carlota, 36, 37, 443

Casas, Ana, 198, 454

Castellanos, Alfredo, 124, 125, 163, 307, 443, 457

Castex, Pierre-Georges, 44, 47, 244

Ceserani, Remo, 46, 48, 162, 181, 404

Chareyre-Mejan, Alain, 360, 380

Chávez, Juan Manuel, 140, 141, 309

Congrains Martín, Enrique, 357, 374, 450

Cortázar, Julio, 22, 38, 46, 49, 51, 52, 53, 73, 93, 103,
109, 113, 121, 122, 123, 126, 127, 136, 154, 161, 165,
166, 174, 182, 184, 195, 205, 220, 238, 242, 265, 275,
306, 310, 312, 318, 320, 334, 351, 358, 359, 371, 397,
428, 429, 454, 455

Couffon, Claude, 127

D

Dammert, Alfredo, 123, 220, 238, 241, 446

Delumeau, Jean, 58, 64

Derrida, Jacques, 209

Donayre, José, 5, 21, 40, 86, 87, 102, 108, 128, 153, 159,
162, 173, 199, 220, 225, 226, 227, 230, 293, 323, 340,
355, 361, 415, 441, 445, 450, 455

Dughi, Pilar, 90, 192, 274, 275, 375, 445

Durand, Gilbert, 132, 148, 308, 313, 339, 353, 386, 403

Durand, José, 96, 134, 140

E

Eco, Umberto, 306, 333

Erdal Jordan, Mery, 269

Espinoza Haro, Nilo, 37, 96, 301, 398, 399, 445

F

Fabre, Jean, 39, 40, 50, 162, 169, 170, 171, 216, 227,
228, 238, 241, 310, 382

Favez-Boutonnier, Juliette, 203

Fernández, Gastón, 233, 234, 310, 315, 350

Fernández, Yeniva, 5, 19, 258, 420, 441, 452

Finné, Jacques, 44, 59

Foucault, Michel, 49, 216, 383

Freud, Sigmund, 48, 177, 227, 263, 303

Freyre, Carlos Enrique, 21, 113, 263, 341, 346, 447

G

García Calderón, Ventura, 21, 77, 78, 94, 123, 222, 443

García Falcón, Marco, 65, 132, 201, 202, 281, 426, 447

García Márquez, Gabriel, 52, 111, 112, 113, 117, 121,
141, 238, 281, 303, 390

García, Patricia, 174, 175, 216, 327

Gautier, Théophile, 92

Genette, Gérard, 157, 182, 215, 228, 229, 234, 237, 239,
242

González Viaña, Eduardo, 21, 95, 116, 117, 193, 221,
228, 312, 314, 444

González Vigil, Ricardo, 18, 84, 88, 95, 96, 97, 274, 312,
374, 384, 388

Goorden, Bernard, 74, 127, 168, 175, 176, 177, 179, 180,
201, 300, 390, 397, 424

Goštautas, Stasys, 390

Güich, José, 5, 20, 21, 33, 34, 83, 84, 85, 87, 96, 101, 104,
109, 128, 132, 153, 159, 163, 168, 189, 208, 230, 236,
248, 336, 339, 355, 357, 358, 374, 386, 387, 388, 392,
399, 415, 424, 441, 445, 450, 452, 453

H

Haillet, Pierre Patrick, 200

Hellens, Franz, 309, 353, 386, 403

Hernández, Claudia, 37, 110, 217

Hernández, Felisberto, 22, 51, 114, 121, 188

Herrera, Carlos, 18, 20, 21, 39, 49, 84, 94, 96, 98, 103,
118, 124, 153, 188, 266, 277, 278, 287, 303, 304, 315,
319, 380, 382, 402, 403, 416, 446, 453

Hinostroza, Rodolfo, 56, 96, 365, 366, 388, 394, 444

Honores, Elton, 19, 21, 22, 69, 81, 86, 87, 89, 90, 93, 94,
98, 135, 144, 162, 288, 375, 376, 391, 402, 451, 453,
454, 456, 457

Huárag, Eduardo, 5

I

Ionesco, Eugène, 265

Iparraguirre, Alexis, 5, 21, 49, 129, 140, 266, 392, 447

Iwasaki, Fernando, 19, 20, 21, 40, 51, 74, 112, 114, 129,
135, 138, 139, 140, 143, 175, 193, 219, 234, 241, 264,
269, 315, 316, 338, 356, 372, 377, 389, 394, 446

Izquierdo Quea, Francisco, 159, 211, 447

J

Jara, Cronwell, 98, 118, 359, 360, 446
Jolles, André, 38
Jouve, Vincent, 322, 354, 362, 363, 368, 369, 371, 373,
380
Jullien, François, 396, 406, 431

K

Kant, Emmanuel, 277, 319, 352, 354, 383, 384, 396
Kundera, Milan, 267

L

Lacan, Jacques, 320, 346, 352
Lits, Marc, 182, 397
Loayza, Luis, 21, 39, 85, 86, 94, 315, 317, 338, 367, 376,
377, 423, 425, 445, 453
López Albújar, Enrique, 76, 77, 123, 443
López Santos, Miriam, 35
Lovecraft, Howard Phillips, 58, 65, 73, 92, 112, 113, 132,
138, 182, 201, 207, 303
Lukács, Georges, 104, 166

M

Málaga, Gonzalo, 97, 372
Mandelbrot, Benoît, 240
Martínez, José María, 35, 121, 207
Martínez, Juana, 241, 279
Matthey, Hubert, 163, 164
Matto de Turner, Clorinda, 71, 121
Maupassant, Guy de, 35, 44, 75, 76, 129, 164, 169, 222,
326, 398, 433
Mellet, Viviana, 52, 61, 96, 311, 312, 446
Mérigot, Bernard, 177
Merleau-Ponty, Maurice, 341, 342, 347, 349, 370, 371
Miró Quesada Vargas, Víctor, 21, 81, 124, 210, 219, 242,
243, 269, 272, 273, 324, 345, 346, 447
Montaigne, Michel de, 290, 324, 325, 329, 330, 331, 333,
444
Morales, Ana María, 109, 110, 122, 155, 271
Moretti, Franco, 145

N

Nicoli Segura, Pablo, 160, 184, 302, 375, 446

O

Ocampo, Silvina, 22, 40, 108, 121, 127, 132, 223, 429
Ortega, Julio, 202, 353, 391, 445

P

Page, Johann, 21, 52, 128, 305, 346, 364, 365, 383, 447
Palma, Clemente, 35, 74, 76, 91, 93, 94, 95, 121, 122,
123, 128, 132, 138, 180, 188, 345, 368, 369, 425, 450,
452, 453, 458
Palma, Ricardo, 21, 46, 58, 63, 71, 72, 74, 77, 93, 99, 121,
122, 131, 137, 139, 395, 459, 472
Piérola, José de, 21, 50, 129, 130, 245, 268, 446, 451
Poe, Edgar Allan, 17, 40, 49, 75, 77, 93, 100, 112, 113,
131, 136, 146, 148, 169, 224, 244, 292, 309, 310, 338,
342, 345, 393, 401, 450, 452, 453
Portals Zubiarte, Gonzalo, 18, 77, 96, 97, 207, 261, 274,
302, 312, 373, 441, 443, 444, 445, 446, 447, 451, 453,
458
Prochazka, Enrique, 33, 87, 96, 240, 342, 383, 397, 398,
446, 452, 453

Q

Quiroga, Horacio, 22, 38, 51, 76, 93, 108, 111, 121, 122,
124, 128, 137, 222, 301, 306

R

Reisz, Suzana, 57, 61
Rengifo, Carlos, 36, 101, 110, 232, 233, 339, 340, 383,
446
Ribeyro, Julio Ramón, 19, 20, 21, 42, 76, 82, 83, 90, 94,
96, 122, 127, 130, 153, 159, 160, 162, 168, 192, 194,
195, 204, 205, 215, 254, 257, 258, 295, 296, 301, 309,
351, 352, 381, 383, 416, 423, 425, 445, 450, 453, 457,
459
Ricœur, Paul, 177, 313

Rimachi, Gabriel, 18, 33, 65, 88, 96, 97, 126, 261, 281,
316, 325, 374, 384, 385, 443, 444, 445, 446, 447

Risco, Antonio, 392, 456

Rivera Martínez, Edgardo, 21, 84, 85, 94, 95, 114, 115,
128, 169, 212, 217, 318, 357, 361, 362, 366, 394, 395,
423, 445

Roas, David, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 76,
77, 87, 88, 89, 108, 112, 169, 180, 181, 190, 203, 212,
215, 220, 266, 276, 350, 377, 395, 455

Robles Godoy, Armando, 96, 234, 235, 445

Roncagliolo, Santiago, 21, 45, 102, 128, 172, 212, 266,
267, 269, 278, 367, 447

Rouquié, Alain, 389

Ruiz Effio, Miguel, 304, 305, 321, 322, 447

S

Sánchez Aizcorbe, Alejandro, 52, 246, 445

Sarmiento, Fernando, 97, 143, 401, 447

Sartre, Jean-Paul, 37, 44, 86, 89, 136, 154, 208, 254, 256,
259, 263, 272, 304, 336, 394, 457

Schneider, Marcel, 53, 164, 182, 349

Schwalb Tola, Carlos, 98, 208, 221, 360, 446

Serres, Michel, 188

Silva Santisteban, César, 99, 312

Silva Santisteban, Rocío, 90, 208

Sotomayor, Carlos, 18, 33, 70, 325, 374

Soudière, Martin de la, 187, 205, 221, 307

Sumalavia, Ricardo, 21, 40, 84, 86, 101, 128, 153, 223,
224, 290, 293, 315, 316, 324, 351, 352, 356, 357, 370,
381, 399, 447

T

Tamayo San Román, Augusto, 33, 96, 446

Telleria Solari, María, 21, 167, 443

Thorne, Carlos, 247, 445

Todorov, Tzvetan, 17, 20, 30, 31, 41, 43, 44, 51, 55, 59,
77, 80, 155, 162, 164, 165, 178, 179, 180, 225, 261,

286, 310, 311, 313, 335, 340, 350, 367, 379, 391, 397,
398, 456

Torres Gárate, Juan, 123, 446

Trazegnies, Julie de, 250, 251, 383, 384, 447

U

Unamuno, Miguel de, 174, 243, 321, 368, 369

Uslar Pietri, Arturo, 115, 117, 118

V

Valdelomar, Abraham, 21, 71, 78, 79, 81, 93, 94, 114,
122, 123, 142, 317, 324, 443, 453

Vallejo, César, 21, 46, 58, 74, 79, 81, 94, 99, 123, 127,
425, 443

Vargas Llosa, Mario, 86, 89, 91, 92, 102, 118, 124, 128,
303, 450, 454

Vax, Louis, 47, 165, 195, 279

Vega, Julio César, 85, 97, 223, 237, 238, 315, 355, 379,
421, 447

Vian, Boris, 60

Viegnés, Michel, 32, 36, 50

W

Westphal, Bertrand, 216, 255, 346, 405, 406

Y

Yurkiévich, Saúl, 165

Yushimito, Carlos, 21, 117, 132, 188, 212, 219, 235, 343,
447

Z

Zumthor, Paul, 381, 392

Zúñiga, Lucho, 5, 21, 112, 174, 175, 243, 259, 260, 292,
370, 377, 441, 447, 452, 459

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	5
RESUMES.....	7
SOMMAIRE	9
CRITERES D'EDITION	13
INTRODUCTION.....	15
PREMIERE PARTIE : UNE FORME D'ECRITURE EN DIALOGUE AVEC SON HISTOIRE	25
CHAPITRE 1 : DES FANTASTIQUES AU FANTASTIQUE	29
A. Les fantastiques	29
1. Aux marges du fantastique	30
2. Les définitions au corpus euro-centré et chronologiquement daté	41
3. Les théories à la perspective plus ouverte	48
B. Une théorie opératoire : celle de David Roas	54
1. Les critères d'analyse	54
2. Ses limites à prendre en compte	60
CHAPITRE 2 : EXISTE-T-IL UNE TRADITION PERUVIENNE DU FANTASTIQUE ?	69
A. Une tradition réaliste / vériste où le fantastique est marginal mais présent	69
1. Des auteurs aux origines d'une tradition : les précurseurs	70
2. Le tournant des années 1950	81
3. Les continuateurs.....	86
4. Le cas de Harry Belevan	89
B. Un regain d'intérêt dans un contexte historique et géographique à préciser	93
1. État des lieux des anthologies publiées	93
2. Des contrastes géographiques et sociaux	98
3. Le fantastique comme moyen d'expression d'un engagement politique ?	102
CHAPITRE 3 : UNE TRADITION MARGINALE AVEC LAQUELLE S'ARTICULENT DES PROBLEMATIQUES LATINO-AMERICAINES.....	107

A. Une représentation du continent partagée	108
1. La richesse encore peu dévoilée des civilisations précolombiennes	108
2. Une réalité physique fantastique	110
3. Une distance vis-à-vis des formes de pouvoir	114
B. Une histoire littéraire en dialogue.....	115
1) D'autres modalités d'écriture.....	115
2) Un canon de la littérature à l'échelle du continent ?.....	120
CHAPITRE 4 : ... MAIS AUSSI DES PROBLEMATIQUES PLUS VASTES	127
A. Les interactions du Pérou fantastique.....	127
1. Influences réciproques ?.....	127
2. Un fantastique latinoaméricain ou un néofantastique ?.....	133
B. Un sentiment « universel » du fantastique ?.....	138
1. Les mythes.....	138
2. Le fantastique en « temps de crise ».....	142
C. Conclusion provisoire : arbre phylogénétique des fictions marginales	144
DEUXIEME PARTIE : À LA RECHERCHE DE L'ESSENCE DU FANTASTIQUE ; DYNAMIQUES ET PASSAGES	151
CHAPITRE 5 : LE FANTASTIQUE EN MOUVEMENT.....	157
A. Un nouveau « cadre » de réflexion.....	157
1. Sémiotique du passage	158
2. Le fantastique du texte	169
3. De l'intérêt de l'approche par le texte	175
B. La rhétorique du passage	182
1. Une inventio qui dépasse l'idée de transgression.....	183
2. Une dispositio qui donne son importance au format du texte	189
3. Une elocutio qui suppose une grammaire du fantastique.....	195
C. Les conditions du passage	201
1. Quelques distinctions nécessaires	201
2. Les vides et les silences.....	205

3. Les voix de passage	209
CHAPITRE 6 : TYPOLOGIE DES PASSAGES.....	215
A. Espaces	216
1. Les motifs du passage	216
2. Les déplacements dans l'espace	221
B. Temps	227
1. Ordre.....	228
2. Durée	232
3. Fréquence	237
C. Structures : modélisation	239
1. Fractales : une écriture fragmentée	240
2. La modélisation par le biais du schéma narratif : étude de cas	243
CHAPITRE 7 : LE FANTASTIQUE ET LES RUSES DU LANGAGE	253
A. Le langage crée des catégories et des systèmes	253
1. ...mais avec des outils imparfaits, inexacts ou déjà chargés de sens	253
2. ...mais l'écriture fantastique en prend le contre-pied	257
3. ... mais il enferme	260
B. Le langage du texte permet de dire et décrire l'existant	262
1. ... mais c'est une perception médiatisée, subjective	262
2. ... mais le langage peut marquer une distance	265
3. L'existant en trompe l'œil	270
C. Le langage articule les pensées et crée des raisonnements	273
1. ... mais la déduction engendre des équivoques.....	274
2. La brèche de l'analogie	275
3. Une logique parallèle : le réalisme magique	277
TROISIEME PARTIE : LE PARTAGE DU SENTIMENT FANTASTIQUE, UN PASSAGE PROTEIFORME .	283
CHAPITRE 8 : DYNAMIQUE DE CREATION	287
A. De l'arrière-texte de l'auteur au texte littéraire	288

1. Définition et enjeux de l'arrière-texte	288
2. La francophilie de Carlos Calderón Fajardo	296
3. Lecture de l'histoire nationale chez Carlos Calderón Fajardo	298
B. De la poétique à la poésie	301
1. Poétique du fantastique	301
2. Fantastique, fiction et poésie	307
C. Le rôle du rêve et de l'imagination.....	318
1. Construction de la nouvelle centrée sur le rêve.....	319
2. Synthèse : la mer chez Carlos Calderón Fajardo.....	324
CHAPITRE 9 : LE ROLE DU FANTASTIQUE DANS LA RECEPTION	335
A. La brèche d'une perception illusoire	336
1. Quelle perception ?.....	336
2. L'œil, au centre du fantastique	345
B. Le rôle du rêve dans la progression du texte fantastique.....	353
1. Récits de rêve et leur réception	354
2. Prolongements du rêve	359
C. Aesthesis, poiesis et catharsis du lecteur virtuel.....	362
1. Aesthesis de l'effet personnel sur le lecteur	363
2. Poiesis de l'effet personne sur le lisant	368
3. Catharsis de l'effet prétexte sur le lu.....	371
4. Réception et action : poiesis péruvienne	373
CHAPITRE 10 : FANTASTIQUE APOMORPHE ET TENDANCE UNIVERSELLE.....	379
A. Le mythe, ou le plaisir de retrouver du même ?	380
1. Mythes et archétypes	380
2. Rayons élémentaires et forces centrifuge / centripète	382
3. L'exemple de la folie.....	383
4. Limites et discussion	385
B. Le reflet d'une construction identitaire.....	386
1. Des statues mouvantes	386

2. Le paradoxe du fantastique en Extrême-Occident	388
3. Le baroque comme moteur de la (re)création	393
C. L'universel vs. le globalisé	396
1. Des distinctions nécessaires	396
2. Fantastique et conditions postmodernes.....	398
3. Lire : interroger et enrichir nos catégories ?	403
CONCLUSION	411
BIBLIOGRAPHIE	417
I. CORPUS	419
Corpus primaire d'auteurs péruviens : anthologies.....	419
Corpus secondaire d'auteurs péruviens : recueils et romans.....	419
Corpus secondaire d'auteurs péruviens : anthologies	422
II. LITTÉRATURE PERUVIENNE.....	423
Œuvres citées.....	423
Ouvrages généraux sur la littérature péruvienne et monographies	423
Contes et légendes péruviens	423
Études sur la littérature fantastique péruvienne	424
Périodiques.....	424
Articles de périodiques.....	424
Autres ressources en ligne.....	426
III. SUR L'AMÉRIQUE LATINE	427
Œuvres citées.....	427
Ouvrages généraux sur la littérature d'Amérique latine et monographies.....	427
Anthologies, recueils.....	428
Études sur la littérature fantastique en Amérique latine.....	428
Articles de périodiques.....	429
Autres ressources en ligne.....	430
IV. EUROPE	431
Œuvres citées.....	431
Ouvrages généraux sur la littérature et monographies	432

Anthologies, recueils	432
Études sur le fantastique.....	433
Périodiques.....	434
Articles de périodiques.....	434
Autres ressources en ligne	435
Usuels	435
V. LES PASSERELLES	437
Europe et Amérique latine.....	437
Angleterre et Amérique du Nord.....	437
Vers l'Asie.....	438
Études interdisciplinaires	438
ANNEXES.....	441
INDEX.....	479
TABLE DES MATIERES	485

ARBRE, PASSAGES ET CONSTELLATION : APPROCHES DE L'EXPRESSION FANTASTIQUE AU PEROU
(1960-2014)

Constatant l'essor, au Pérou et depuis quelques années, d'une littérature appelée « fantastique » qui est difficilement compatible avec les approches et définitions traditionnelles de cette écriture, nous proposons par ce travail une lecture d'un corpus de nouvelles publiées dans divers recueils et anthologies péruviennes, dans une dynamique qui tient compte de trois aspects. Il s'agit d'abord, dans une perspective scalaire, de construire un arbre phylogénétique permettant de distinguer les univers qui entourent l'*expression* fantastique, et de déterminer quelques traits d'un fantastique apomorphe. Ensuite, une analyse détaillée de la manière dont fonctionne, au sein du texte, le passage qui crée l'effet fantastique, permet d'explorer les ressorts d'une rhétorique originale. Le dernier temps du travail se concentre sur la dimension de la réception du texte fantastique selon trois modalités : l'influence de l'arrière-texte, de la poésie et du rêve sur la création, puis les effets du texte sur le lecteur. L'élaboration d'une constellation qui rappelle les différents archétypes et réfléchit à l'aspect tantôt universel tantôt particulier de cette écriture constitue le dernier temps de ce parcours interprétatif.

TREE, PASSAGES AND CONSTELLATION : APPROACHES OF THE FANTASTIC EXPRESSION IN PERU
(1960-2014)

As we have noticed for some years the rise of a literature called "fantastic" in Peru, which is hardly compatible with traditional approaches and definitions of this writing, we propose, throughout this work, an interpretation that considers three aspects. First, through a scalar perspective, we create a phylogenetic tree which enables us to distinguish the different universes that surround the fantastic expression, and to determine some features of an apomorphic fantastic way of writing. Then, a detailed analysis of how the passage which creates the fantastic effect operates in the text helps us to explore the devices of an original rhetoric. The last part of this work focuses on the dimension of reception of the text throughout three elements : the influence of the "arrière-texte", of poetry and dreaming on creation, and then, the effects of the text on the reader. The elaboration of a constellation which outlines the different archetypes and makes us reflect on the universal or particular aspects of this way of writing is dealt with in the last part of this interpretive process.

DISCIPLINE : Langues et littératures étrangères

MOTS-CLES : fantastique, Pérou, nouvelle, littérature

KEYWORDS : fantastic, Peru, short story, literature

CIRLEP EA 4299

Université de Reims Champagne Ardenne

57 rue Pierre Taittinger - 51069 REIMS CEDEX
