

Les passages dans la littérature d'expression fantastique en Amérique latine

Audrey Louyer, Université de Reims Champagne Ardenne, audrey.louyer@univ-reims.fr

Résumé : Les approches de cet objet littéraire difficilement identifiable qu'est le fantastique en Amérique latine sont nombreuses, mais pas toujours pleinement convaincantes. Depuis ses origines européennes jusqu'à ses manifestations les plus récentes, il est parfois difficile de trouver des points de convergence d'un texte à un autre, bien que le même sentiment d'« inquiétante étrangeté » soit perceptible. Il s'agit alors de réfléchir à la conception du « passage » comme outil d'analyse des textes fantastiques, tant du point de vue des motifs choisis, que des passages structurels qui forment l'armature d'une nouvelle. Ce sont alors les diverses formes de ce passage, reposant sur une dynamique particulière du texte, qui créent l'effet fantastique. Ce travail propose des exemples tirés d'un vaste corpus allant des auteurs péruviens du début du XX^e siècle aux auteurs mexicains contemporains, sans oublier les écrivains du Río de la Plata, chers à Rémi Le Marc'hadour, au travail duquel nous souhaitons rendre hommage.

Abstract : The approaches of this hardly identifiable literary object called « fantastic » in Latin America are abundant, but they are not always totally convincing. From its European origins to its most recent manifestations, it is sometimes hard to find common points from one text to another, although one can feel the effect of the “uncanny”. This text aims at thinking of the conception of the “passage” as a tool able to help us to analyse fantastic texts, from the patterns to some structural passages that constitute the framework of a short story. Our work proposes examples taken from a big corpus which is made up of old Peruvian authors, contemporary Mexican ones, and writers from the Rio de la Plata, to whom Rémi Le Marc'hadour dedicated a great part of his investigations.

Mots-clés (5) : fantastique, Amérique latine, nouvelle, passage, théorie littéraire

Keywords : fantastic, Latin America, short story, passage, literary theory

Zone géographique (pour indexage) : Argentine, Mexique, Pérou, Salvador, Uruguay

On peut penser à Julio Cortázar, à Leopoldo Lugones, à Felisberto Hernández ou à Horacio Quiroga et associer spontanément ces noms au fantastique. Pourtant, au moment de définir ce qu'est le fantastique à partir des observations empiriques de la lecture, un problème se pose. D'ailleurs, au Pérou, Harry Belevan préfère parler de l'« expression fantastique » d'un texte plutôt que du fantastique, soulignant ainsi que l'effet fantastique peut varier selon des modalités plus ou moins consciemment voulues par l'auteur, et ce, tout au long de la lecture du texte. Réfléchir à cette écriture chère à Rémi Le Marc'hadour, qui lui a consacré sa thèse puis son habilitation à diriger des recherches, c'est se poser la question des bornes chronologiques et géographiques d'une écriture pratiquée sur un vaste continent et qui renvoie à des réalités très différentes. La diversité de cette écriture invite souvent à rechercher des traditions nationales et à parler de « fantastique mexicain » ou de « fantastique du Río de la Plata » par exemple, en choisissant les frontières d'un pays ou d'une aire géographique comme limite. Néanmoins, dans un contexte postmoderne, les points de convergence, ou passages possibles d'un auteur à l'autre et d'un pays à un autre sont beaucoup plus nombreux qu'on ne voudrait le croire. Si beaucoup de petites maisons d'édition bénéficient d'une diffusion réduite des œuvres de fantastique et d'un écho limité auprès du public dans certains pays, la multiplication de colloques internationaux et de journées d'étude montrent l'effervescence qui anime la recherche sur la question de la littérature fantastique. Nous avons donc choisi de nous intéresser à l'essor de cette littérature à travers l'idée de passage. Le suffixe « -age » indique à la fois l'action d'un verbe et son résultat. Penser le « passage », c'est réfléchir à la manière dont le texte fantastique transporte son lecteur d'un univers à un autre. C'est se demander comment un espace de passage, transitoire, peut symboliser une traversée, ou représenter une porte d'entrée vers un autre univers, de manière concrète ou métaphorique. C'est pourquoi le mot latin *janua*, signifiant « porte », peut se rapprocher de notre conception du fantastique¹. L'interrogation qui guidera notre réflexion sera alors la suivante : dans quelle mesure l'approche de l'écriture d'expression fantastique par le passage permet-elle de dépasser la définition traditionnelle par la transgression de limites, et de rendre compte des enjeux thématiques, structurels voire auctoriaux de l'élaboration d'un texte ? Pour évoquer l'évolution du phénomène, nous avons choisi de réaliser un parcours du Mexique à l'Argentine, et du début du vingtième siècle à nos jours. L'hétérogénéité qui en résulte vient confirmer notre intuition selon laquelle le paradigme du « passage », par sa capacité

¹ « 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 » (Ernout et Meillet, 1932 : 305).

d'intégration, convient pour analyser de nombreux textes fantastiques. Mais il nous faut avant tout nous prémunir de quelques critiques possibles. D'abord, considérer que le passage est un outil pertinent implique de décrire plus précisément cet outil pour éviter les généralisations. En suite, pour éviter les considérations trop générales, nous mettrons en avant, pour chaque procédé développé, un texte célèbre qui servira de point de repère, et un texte d'un auteur moins connu, mais où le même phénomène est perceptible. Notre objectif est également de donner à ce travail une coloration péruvienne, le Pérou étant un pays avec lequel Rémi Le Marc'hadour a entretenu des liens étroits ; c'est pourquoi l'on trouvera de nombreuses références à ce pays en dépit de sa tradition réaliste en littérature. Dans un premier temps, nous montrerons en quoi la définition du fantastique par le passage semble opératoire, avant de nous attacher au fonctionnement de ce passage dans la dimension structurelle du texte, pour voir enfin comment le passage permet de « dé-passer » quelques idées reçues sur le fantastique.

Les ébauches d'une définition par le passage

Une porte d'entrée traditionnelle de l'analyse du fantastique est celle proposée par Tzvetan Todorov, dont la définition repose sur l'hésitation du lecteur entre deux types d'explications, l'une rationnelle, et l'autre surnaturelle, suite à la découverte d'un fait extraordinaire. L'effet fantastique correspond au moment de cette hésitation avant de basculer soit dans le merveilleux, soit dans l'étrange. Or, si cette distinction est applicable aux textes de son corpus, la définition pose problème en Amérique latine ; comment, par exemple, étudier à travers ce prisme un texte dans lequel ni le narrateur, ni le personnage, ni finalement le lecteur ne sont amenés à chercher une explication ? On peut, comme le fait Ana María Barrenechea, remettre en question le principe même l'hésitation chez Todorov. Face à la classification thématique selon les thèmes du « je » et du « tu », cette dernière propose dans un article célèbre (Barrenechea, 1972) deux catégories. La première est centrée sur la sémantique des éléments qui composent le texte : le fantastique naîtrait de la mention de l'existence d'autres mondes, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le titre d'un récent ouvrage de Pierre Bayard, et des relations entre ces mondes. Nous remarquons d'ores et déjà que c'est dans ce mot de « relations » que l'on peut intégrer l'idée de passage. La deuxième catégorie est centrée sur la sémantique du texte, fondée sur la menace de la destruction de notre monde par des forces qui nous dépassent, et par l'inversion des perceptions ; ainsi, ce que nous croyions imaginaire devient réel et réciproquement. Nous souhaitons compléter cette approche thématique par une

étude de la dynamique d'écriture en étudiant dans le texte comment fonctionnent ces inversions, ces menaces, ces éléments perturbateurs de la structure traditionnelle d'un récit.

Une autre porte d'entrée de l'analyse d'un texte fantastique, et Rémi Le Marc'hadour poursuit cette lignée en analysant les textes de Silvina Ocampo, est que le fantastique se définit par sa dimension transgressive :

Une dynamique majeure anime l'ensemble du discours narratif de Silvina Ocampo : la transgression ; transgression linguistique, patente dans la déstructuration du stéréotype verbal et la réinjection du sens dans une forme presque vide ; transgression littéraire, manifeste dans les attaques répétées contre un « pacte de lecture » préétabli, mais aussi dans la particularité de la voix narrative qui s'érige depuis les marges ; et surtout transgression axiologique qui dénonce les normes admises ou conventionnelles d'un monde petit-bourgeois, et qui, bien plus encore, se donne pour but essentiel de miner les fondements de toute axiologie. (Le Marc'hadour, 1977 : 245)

L'une des caractéristiques du fantastique serait alors sa capacité à transgresser. Or l'idée de transgression semble avoir acquis, dans l'usage, une teneur morale, supposant des obligations, des lois, des codes, des règles, autant de mots dont s'affranchit le texte fantastique, qui peut présupposer l'inadmissible sans le présenter comme transgressif. Pensons notamment aux textes de Jorge Luis Borges et à ses labyrinthes. En outre, élargir l'approche à l'idée de passage donne par exemple la possibilité, dans un texte, d'un retour en arrière, sans hiérarchie entre une norme officielle et une situation marginale. Par exemple, dans les textes d'Alejandro Jodorowsky, il est difficile de savoir quel est l'univers vraisemblable qui constituerait un point de départ. Enfin, un texte fantastique met souvent en scène l'ambiguïté, tantôt à travers le thème du double ou du processus de dédoublement, tantôt par la polysémie, tantôt – permettons-nous cette transgression, puisque le fantastique brouille aussi les limites temporelles – par les bifurcations possibles au moment d'interpréter le texte. Le caractère de l'ambiguïté nous semble pour cette raison plus proche de l'idée de passage que de celle de transgression.

Toutefois, se présente le risque de la généralisation : qu'y a-t-il « de l'autre côté », ou après le passage dans un texte d'expression fantastique ? La porte, par exemple, n'est pas un motif fonctionnel spécifique au fantastique, et elle est d'ailleurs souvent employée dans les textes merveilleux, ou de science-fiction. Pour que l'effet fantastique ait lieu, il se peut, par exemple, que cet autre côté soit un univers déjà existant, mais perçu différemment. Il se crée alors un malaise, car le point de départ, qui était familier, nous conduit à un autre espace, non moins familier, mais perçu depuis un autre angle. C'est le cas des textes écrits à travers une

focalisation interne, à l'issue desquels le lecteur aboutit à l'idée que le protagoniste est fou ou victime d'hallucinations, comme par exemple dans « Cuento de Pascuas » de Rubén Darío, publié en 1911. S'il n'y a pas de porte à proprement parler dans le texte, le discours du médecin est ce qui conduit à modifier le regard du lecteur sur le témoignage du protagoniste.

De quelle définition partir ? Il nous semble nécessaire de distinguer au moins deux formes du fantastique : d'abord un fantastique que, dans une analogie avec les sciences naturelles, nous appellerons « plésiomorphe », et qui regroupe les caractéristiques primaires de l'écriture fantastique incluant notamment la rencontre impossible entre deux plans, l'un réaliste et l'autre merveilleux. Ensuite, un fantastique « apomorphe », qui serait défini par une rencontre plus spécifique, entre le réel et l'impossible – termes que nous reprenons du travail de l'Espagnol David Roas –, qui pose une énigme insoluble et se caractérise par des passages. Ce sont ces passages que nous allons analyser.

Notre définition s'appuie entre autres lectures sur le commentaire de Georges Lukács à propos de Kafka, qui souligne « [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'autre » (Lukács, 1960 : 90). En Amérique latine, Saúl Yurkievich aborde l'écriture de Cortázar en suggérant la même idée : « [s]es 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 » (Yurkievich, 1980 : 102). C'est enfin Jean Fabre qui développe un lien qui unit plus fortement encore le fantastique et 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 [...]. (Fabre, 1992 : 221)

Néanmoins, le mot « définition » appliqué au fantastique nous pose problème, en ce qu'il suppose une dimension statique, des limites, un cadre, alors que l'écriture fantastique est justement fuyante et se glisse dans les textes à plusieurs échelles et selon des modalités variées. Quels sont les points de contact, les zones de contact dans lesquels a lieu le passage ? Nous remarquons qu'il s'agit souvent de points de passage dans les textes classiques, alors que le passage est plus diffus dans les textes contemporains. Mais à cette intuition doit s'adosser une analyse plus systématique.

Le Péruvien Harry Belevan, dans une théorie des années 1970 complétée par une anthologie des auteurs nationaux, avance à ce propos trois vecteurs, qui sont pour nous trois outils de repérage du passage : les mots spéculatifs, la désécriture fantastique et la dérèstique, souvent liée au sentiment de folie. Étudions de plus près les deux premiers.

Les mots spéculatifs manifestent un passage à l'échelle de l'expression, un point de passage stratégique. Dans « La sogá », Silvina Ocampo évoque l'étrange relation entre un enfant et une corde, et il nous semble que le moment du passage à la personnification de l'objet est contenu dans « le *daba* aquel movimiento de serpiente maligna », avant la tragédie finale. Il en va de même dans la nouvelle moins connue « Abuelo », de la Salvadorienne Claudia Hernández, dans laquelle le mot « membre » acquiert un double sens. Un grand-père décédé manque tellement à ses proches que l'un de ses membres décide de le sortir de terre et de le ramener au sein de la famille. À partir de l'expression « Los *miembros* de mi familia se emocionaron » à laquelle s'ajoute à peine plus loin « [I]legaban intrigados porque pensaban que íbamos a anunciar la entrada de un nuevo *miembro* en la familia », et le texte nous invite à prendre au sens propre le mot « membre » jusqu'à la décision du protagoniste : « [b]usqué la sierra y me dispuse a cortar el abuelo en seis *partes*, una para cada una de las cinco familias que formaron sus hijos » (Hernández, 2007, 58-59). Au-delà de l'image grotesque que suscite cet extrait, c'est tout un arrière-plan historique qui est suggéré ; nous y reviendrons.

La désécriture, elle, est un passage d'un autre ordre : il s'agit d'indices disséminés dans le texte, et qui font finalement éclater la dimension de vraisemblance. Prenons le cas de « El hijo » d'Horacio Quiroga. L'insistance sur la chaleur (« un poderoso día de verano », « el ardiente y vital día de verano ») la mention « su hijo descansa inmóvil », « [y]a antes, en plena y dicha paz, ese padre ha sufrido la alucinación de su hijo rodando con la frente abierta por una bala » contribuent à confirmer le cruel désinit lorsque le père croit avoir retrouvé son fils : « [s]onríe de alucinada felicidad... Pues ese padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío. » (Quiroga, 1993 : 754-756) La nouvelle confirme l'idée d'une bataille perdue d'avance entre l'homme et les forces de la nature. L'exemple d'un texte moins connu que nous souhaitons présenter est « Los ojos de Lina » du Péruvien Clemente Palma. Des éléments descriptifs inadmissibles se glissent dans le texte, notamment l'apparence diabolique dans la manière dont sont présentés les yeux de Lina qui effrayent et paralysent son époux, des yeux qui semblent indépendants de leur propriétaire, déjà presque séparés de celle-ci. L'auteur prend le parti de détourner la vocation traditionnelle de la description, qui consiste souvent à créer un effet de réel ou de vraisemblance, pour y glisser ponctuellement

des éléments qui annoncent la catastrophe finale, en l'occurrence le sacrifice de la jeune femme.

Fort de ces lectures théoriques sur lesquelles repose notre réflexion, nous sommes en mesure de déterminer maintenant les spécificités d'une approche de l'écriture fantastique par le prisme du passage.

De l'approche thématique à la dimension structurelle du passage

Le « passage » se définit d'abord à travers l'action de passer, puis à travers l'endroit par où l'on passe. Si nous nous attachons à ce deuxième aspect, nous constatons que, dans la littérature fantastique, une place conséquente est concédée aux espaces transitoires. Dans le traitement de l'espace, des lieux particuliers servent souvent de cadre à l'action. Prenons trois exemples : l'hôtel, la gare et le passage couvert. L'hôtel est un hébergement de passage. Paradoxal, il est à la fois familier et étranger ; celui qui le fréquente connaît les codes qui régissent son fonctionnement, il sait *a priori* ce qu'il trouvera dans sa chambre, et n'est pas censé y rester très longtemps, mais il y passe tout de même la nuit ; pourtant, de chaque hôtel est susceptible de se dégager une charge fantastique. « La puerta condenada » de Cortázar nous en rend compte ; et plus récemment, Claudia Hernández en explore les ressources dans « Trampa para cucarachas #17 » ; enfin, un collectif d'auteurs espagnols et péruviens a publié un recueil de micro-récits fantastiques, *201*, dont tous ont pour cadre ou référence la chambre 201 d'un hôtel. La gare, au cœur de la nouvelle « El guardagujas » de Juan José Arreola qui met en scène un étrange aiguilleur, est également un lieu de passage. Enfin, Harry Belevan, qui est aussi auteur de textes fantastiques, propose dans son court roman *La piedra en el agua* un parcours à travers les passages couverts de Paris, ces lieux chers aux flâneurs baudelairiens, à Walter Benjamin ou à Villiers de l'Isle Adam, ces lieux de transition entre l'intérieur et l'extérieur, entre le privé et le public, à l'architecture mêlée de métal et de verre qui laisse apparaître des jeux de lumière. La traversée de ces passages conduit l'héroïne, Gésine, à changer d'univers, faisant du quartier de la place du Caire un espace exotique. Cet auteur semble donc prendre au pied de la lettre la dimension de passage liée à l'effet fantastique.

Si l'on considère non plus les lieux, mais les objets ou phénomènes liés au passage, on trouve dans les textes fantastiques un certain nombre de moteurs du transitoire. Nous tenons à préciser qu'il ne s'agit pas là de simples motifs, ce qui nous ferait tomber dans l'écueil de la réduction thématique, mais que le choix de les intégrer au récit et la manière dont ils sont traités

contribuent tous deux à la création de l'effet fantastique. Ces moteurs peuvent être par exemple un miroir ou une vitre, ou bien des processus, conscients comme la photographie, voire inconscients comme le rêve. Surface de reflet, surface mensongère, le miroir, déjà présent et déformant chez Tchekhov, est un des objets courants du fantastique, analysé par Ana María Barrenechea dans son essai sur Borges. Le miroir aussi est le point de départ de la nouvelle « Fabla salvaje » de César Vallejo ; une fois brisé, il symbolise la fragmentation du personnage qui sombre peu à peu dans la folie. Dans « El ropero, los viejos y la muerte » de Julio Ramón Ribeyro, l'intrigue repose sur la fascination du père de famille pour le miroir d'une armoire transmise de génération en génération, et qui lui rappelle ses ancêtres :

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 vivos. (Ribeyro, 1998 : 403)

Ici, le miroir, conjoint à une écriture qui emploie la comparaison conditionnelle hypothétique « como si », conduit à la confusion des espaces et des temps. Le processus photographique, passage du mouvant à l'immobile, aboutissant à un objet qui défie le temps par sa vocation à perdurer, est déjà présent chez Julio Cortázar, dans « Las babas del diablo ». Au Pérou, et plus récemment, José Güich (Portals Zubieta, 2009 : 753) rend hommage à la photographie argentine et au passage fantastique qui peut avoir lieu à travers l'enfermement du photographe lui-même à l'intérieur d'un cliché représentant un espace qui n'existe pas encore, dans « Intersecciones ». Le rêve, enfin, est un processus de passage du statut d'éveil à celui d'inconscience, et il est très largement exploité dans les récits fantastiques, soit comme astuce du type du « twist ending » comme c'est le cas dans « La noche boca arriba » de Cortázar, soit comme véritable piste de réflexion sur la dimension créative dans la nouvelle « No sueñes con palomas porque me asustas » d'un autre auteur péruvien, Eduardo González Viaña. La construction de la nouvelle repose sur un renversement qui remet en question les conditions de l'énonciation et qui effectue une mise en abyme de la création : celui que le lecteur pensait être le protagoniste vraisemblable devient une chimère, par la mention de la présence d'un autre personnage, et non des moindres : l'auteur qui rêve. C'est le passage d'une strate à l'autre qui crée l'effet fantastique.

Terminons ce tour d'horizon en établissant une rapide typologie des passages. L'objectif est de compléter la théorie de Rosalba Campra selon laquelle le fantastique contemporain ne propose aucune solution rationnelle au phénomène inexplicable, et laisse en suspens, entre parenthèses, l'explication du phénomène, sans proposer aucune piste pour l'élucider (Campra, 1985). Elle suggère que la trame d'un récit n'est pas toujours droite, et peut être interrompue. Les silences, par exemple, sont un moyen de rompre avec la chaîne causale. Mais il y en a d'autres. En effet, la trame d'une nouvelle d'expression fantastique peut être brisée, se détacher, prendre un chemin parallèle avant de rejoindre la trame principale ; et au cœur de ces bifurcations se trouvent justement les passages que nous avons mentionnés : l'analyse de détail que nous avons menée dans le texte prend son sens à l'échelle du récit. Quand la trame se décroche ou se dédouble, la désécriture opère, l'effet fantastique peut s'insinuer. C'est ainsi que deux trames parallèles peuvent se croiser, qu'une nouvelle peut être construite en symétrie axiale ou symétrie centrale, et c'est alors toute l'architecture du texte qui apparaît et qui peut être modélisée sous la forme d'un schéma narratif, à cette différence près que les événements ne sont pas représentés sur une seule ligne chronologique².

D'ailleurs, le rôle concédé au temps est lui aussi lié au fantastique : analepses, prolepses, collisions entre deux temps incompatibles, ou encore déroulement à l'envers à la manière de « Viaje a la semilla » d'Alejo Carpentier sont autant de manières d'aller à l'encontre du déroulement linéaire des événements, et comme le signale déjà Margaret Simpson-Maurin dans un article d'un ouvrage consacré à un autre passeur : « [u]ne des démarches du fantastique consiste ainsi à juxtaposer deux plans temporels là où notre expérience nous a habitués à un ordre rigoureusement linéaire » (Simpson-Maurin, 1996 : 162). Les passages du fantastique jouent aussi avec le lecteur dans la reconstitution logique des étapes d'un récit.

Pensons enfin au cas des métalepses, dont « Continuidad de los parques » de Cortázar constitue le modèle souvent cité. Genette dit à leur propos que « ce 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 tuent. » (Genette, 1972 : 243-244). L'élément qui favorise le passage, le fauteuil de velours vert, est un point d'ancrage que repère le lecteur à deux reprises. Dans « Identificación » de Pablo Nicoli (Portals Zubiarte, 2009 : 811-812), l'auteur joue sur le double sens du titre, entre le sentiment de rapprochement de quelque chose qui est familier et le principe de reconnaissance d'un élément connu, en général en donnant un nom. De cette ambiguïté de sens naît un jeu de métalepse. En effet, le

² Pour l'analyse détaillée de quelques exemples, voir : <http://www.theses.fr/2015REIML013>.

protagoniste part à la rencontre de l'auteur d'un livre dont il vient d'achever la dernière page et le syntagme « lo hallé tecleando una vieja máquina de escribir que, extrañamente, me pareció familiar » constitue la zone de passage vers le fantastique et sur laquelle repose la métalepse.

À l'issue de ce parcours, on peut émettre une objection au fondement de nos analyses, qui obéissent à une démarche structuraliste réfléchissant sur le texte de l'intérieur : quels peuvent être les enjeux des passages fantastiques dans la perspective d'un auteur ?

Conclusion : contre quelques idées reçues sur le fantastique que le passage permet de « dépasser »

De même que nous avons réalisé un « zoom arrière » pour considérer le passage textuel et le passage structurel de l'effet fantastique, un second pas en arrière peut être fait pour situer la place et le rôle du passage fantastique au sein de la démarche d'écriture d'un auteur. En effet, l'expression fantastique est une modalité d'écriture à propension autoréflexive qui, comme les fractales, peut faire passer le lecteur de la dimension anecdotique à une dimension supérieure, comme le reflet d'une société.

Une critique de l'écriture fantastique consiste à l'associer à la paralittérature, une forme de littérature de seconde catégorie, dans laquelle les auteurs seraient des magiciens effectuant quelques habiles tours de « passe-passe » pour les yeux ébahis du lecteur. En langue espagnole, on parle même d'« escapismo », une échappatoire détachée du réel. Or, nous remarquons souvent que c'est en temps de crise d'un pays que se multiplient les textes fantastiques, comme s'ils en étaient un révélateur. D'ailleurs, on a pu repérer dans certains textes des échos à la situation politique : pensons à « Casa tomada » de Cortázar et aux analyses qui ont pu être faites en ce sens, ou pensons à cette Salvadorienne qui évoque les disparitions, tortures et amputations des membres, réels ou figurés, dans son pays à l'époque de la guerre civile. Pensons aussi à la manière dont Santiago Roncagliolo rend compte des années de la violence au Pérou dans « El pasajero de al lado » : le passager en question n'est autre qu'un homme qui découvre tardivement qu'il est mort. L'Histoire a donc toute sa place dans les textes fantastiques, et ceux-ci nous la rappelle en filigrane ou de manière imagée.

Le texte fantastique est aussi celui qui rend compte des préoccupations d'une société donnée ; s'il est vrai, à partir des remarques de notre deuxième partie, que nous serions tenté de prôner l'universalité de l'effet fantastique, il faut tout de même reconnaître que certaines écritures

peuvent sembler déroutantes pour un lecteur européen. C'est ainsi qu'Augusto Monterroso annonce dans une boutade moins célèbre que celle du dinosaure : « En pocas palabras, lo que ocurre con los fantasmas de Rulfo es que son fantasmas de verdad » (Morillas, 1991 : 185), laissant entendre que la manière dont Rulfo présente les fantômes, dans *Pedro Páramo* ou dans ses nouvelles du recueil *El llano en llamas*, correspond à une image, celle que les Mexicains se font des fantômes, dans la première moitié du vingtième siècle. Il semble y avoir une dialectique entre la part de création de l'auteur, sa dimension personnelle et son style, et la part d'insertion, d'inscription dans un contexte historique.

Ainsi, le rapport entre l'auteur, le texte et son contexte aboutit, dans le cas de la littérature fantastique en Amérique latine, à une circulation du sens, selon une dynamique qui peut être centrifuge – et c'est le cas des dédales dans lesquels l'auteur jette ses personnages et ses lecteurs – ou centripète, comme c'est le cas dans les nouvelles qui développent la folie d'un personnage qui s'enferme dans sa propre démence. Dans les deux situations, ce sont les passages structurels qui permettent de rendre compte d'une architecture, dont l'auteur lui-même n'est d'ailleurs pas toujours conscient.

C'est ainsi que ces multiples passages possibles, relevant d'un traitement particulier du temps, de l'espace ou du statut du narrateur, remettent en question les perceptions, les impressions, et les vérités stables que nous pensions avoir établies. Le texte fantastique, en mouvement, prouve qu'il n'en est rien. C'est l'auteur qui dessine, selon un ou des processus plus ou moins volontaires et qu'il incombe peut-être au lecteur, quatrième point du socle de la pyramide du sens, d'étudier de manière aussi détaillée que l'élaboration du texte publié, entre de nouvelles marges aux frontières poreuses entre le réel (ou l'idée que nous nous en faisons) et la fiction, entre le possible et l'impossible, entre l'admissible et l'inadmissible, entre ce qui ne peut pas être et qui, pourtant, est. Sans doute y lira-t-on finalement le passage mythique que nous avons le plus de difficultés à appréhender, celui qui nous fait traverser le Styx en compagnie de Charon comme le protagoniste de « La casa inundada » de Felisberto Hernández en compagnie de Margarita, celui qui incite, face à l'absurde, face aux pulsions, face aux peurs et aux angoisses à figer les idées, les impressions, les phénomènes et les témoignages dans les anneaux d'un beau style.

Bibliographie

Barrenechea, Ana María, Ensayo de una tipología de la literatura fantástica, *Revista Iberoamericana*, 1972, n° 80, p. 391-403.

- Belevan, Harry, *La piedra en el agua*, Barcelona : Tusquets Editores, 1977.
- Belevan, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona : Anagrama, 1976.
- Campra, Rosalba, *Fantástico y sintaxis narrativa*, *Río de la Plata*, Paris : CELCIRP, 1985, n° 1, p. 95-111.
- Ernout, Alfred et Meillet, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris : Klincksieck, 2001 [1932].
- Fabre, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris : Librairie José Corti, 1992.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- Hernández, Claudia, *De fronteras*, Guatemala : Piedra Santa, 2007.
- Le Marc'hadour, Rémi, *Silvina Ocampo : l'esthétique de la transgression. América, Cahiers du CRICCAL*, 1977, n° 17, p. 245-254.
- Lukács, Georges, *La signification présente du réalisme critique* (Trad. fr. Maurice de Gandillac), Paris : Gallimard, 1960 [1958].
- Morillas Ventura, Enriqueta (Ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid : Siruela Quinto Centenario, 1991.
- Ocampo, Silvina, *Cuentos completos I*, Buenos Aires : Emecé, 2006.
- Palma, Clemente, *Narrativa completa*, Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Portals Zubiarte, Gonzalo, *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*, Lima : El lamparero alucinado, 2009.
- Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- Ribeyro, Julio Ramón, *Cuentos completos (1952-1994)*, Madrid : Alfaguara, 1998.
- 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.
- 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.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Yurkievich, Saúl. *Borges/Cortázar : mondes et modes de la fiction fantastique*, *Europe, Revue littéraire mensuelle. Les fantastiques*, Paris : Europe, 1980/03, n° 611, p. 99-106.