

Étude de la continuité mystérieuse du recueil à partir de l'œuvre de la romancière péruvienne Karina Pacheco Medrano (1969, Cusco)

FRANÇOISE AUBÈS

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA / HLH

francoise.aubes@parisnanterre.fr

1. Invitée par Caroline Lepage à intervenir dans le cadre du séminaire Horizons des Littératures Hispaniques sur le nouveau thème « Continuité et discontinuité », j'ai accepté de parler du recueil de nouvelles, genre qu'elle-même avait longuement et brillamment évoqué lors de la première séance de cadrage. Donc, je ne sais pas trop ce que je vais apporter de nouveau, si ce n'est le choix de l'auteure. En effet, j'ai opté pour une écrivaine péruvienne, Karina Pacheco Medrano, dont je suis depuis quelques années la production ; je vous renvoie à l'interview réalisée par David Barreiro en 2021¹, au cours de laquelle l'écrivaine explique de façon très simple et sympathique, à l'image de ce qu'elle est, son mode de faire de littérature. L'œuvre de Karina Pacheco s'avère intéressante à plus d'un titre : elle occupe une place particulière dans le champ littéraire du Pérou, pays complexe, multiculturel, mais où le poids de Lima reste décisionnel à tous les niveaux. Certes, depuis quelques années, les régions tentent d'affirmer, dans leur littérature, leur identité culturelle face à Lima ; mais écrire depuis Lima signifie disposer d'un réseau de diffusion globale en se soumettant aux « prérequis » d'une littérature mondiale. Or, Karina Pacheco écrit d'abord et délibérément depuis l'autre Pérou des régions, depuis Cusco, où elle dirige d'ailleurs une maison d'édition, *Ceques*². Elle est aussi une anthropologue, dont la spécialité est « Discriminación, desigualdad, racismo ». Ses missions la conduisent dans le monde entier, par exemple au Congo Kinshasa, où elle était récemment. Péruvienne et cosmopolite, his-

1 Entretien avec l'écrivaine péruvienne Karina Pacheco Medrano par David Barreiro Jiménez dans le cadre du projet « Parole d'auteurs »

2 *Ceques* en quechua est le nom des lignes des voies qui émanent du Coricancha, le temple du soleil à Cuzco, irradiaient vers les lieux saints, *huacas*, sanctuaires etc. à travers tout le Tawantinsuyo : soit les quatre coins du monde – *Chincha suyo* (nord-est), *Collasuyo* (Cusco, Bolivie, Chili, Argentine le plus grand), *Antisuyo* l'Amazonie) et *Cuntisuyo* (la côte pacifique).

panophone et quechuaphone, Karina Pacheco Medrano fait partie de ces auteures qui concilient singularités culturelles et modernité

2. J'expliquerai d'abord le titre de mon exposé. Il s'agit d'une citation rencontrée au hasard de mes lectures préparatoires, dans l'excellent article de Jean-François Louette consacré à *Le mur*, de Jean-Paul Sartre. L'auteur de « cette continuité mystérieuse » est Maurice Blanchot à propos des nouvelles de Marcel Arland. Je cite :

Chacune d'elles exprime tout l'ouvrage, elle est elle-même et tout ce qu'elle deviendra en se composant avec toutes les autres. On en entend la voix unique et on pressent l'harmonie qu'elle doit former dans un chœur encore absent. L'écho est comme antérieur au son primitif [...] Cette continuité mystérieuse entre des moments que l'apparence sépare nous paraît être un des charmes singuliers des recueils de nouvelles [...] (Louette, 2021 ; 2)

3. Tout est dit, car se trouve suggéré ce qui fait le paradoxe du genre. Le recueil de nouvelles semble le parfait exemple d'un genre littéraire qui fonctionnerait selon une mécanique sui generis, celle d'une sorte de courant alternatif : discontinu / continu, et *vice versa*.

4. Qu'est-ce qu'un recueil ?

5. Agrégat de textes n'ayant rien à voir ensemble si ce n'est d'être assemblés, rassemblés, cueillis et recueillis dans un même ouvrage. Or, cette définition classique paraît évidemment simplette, car le recueil de nouvelles est animé d'une dynamique, d'une tension, qui vient du côtoiement des textes générateur d'échos, de correspondances, d'hypertextualité ; selon Genette, il s'agit d'un texte émanant d'un hypotexte³ – ou, selon le langage de la programmation, quand en cliquant sur des liens, on ouvre un parcours infini de textes. Le sujet a fait l'objet de nombreuses études. On pourrait aligner les citations, mais je ne peux m'empêcher de reproduire celle-ci, tirée de *Le recueil*, de François Ricard :

Deux traits dominants paraissent donc définir le recueil de nouvelles : discontinuité et continuité. Discontinuité du tissu narratif, continuité du tissu thématique. Deux traits contradictoires, en un sens, mais qui doivent se maintenir simultanément, en s'équilibrant, en se subvertissant sans cesse l'un l'autre. Car c'est cette subversion sans doute qui fait la spécificité et le dynamisme du recueil de nouvelles tout spécialement [...]. Que cet équilibre vienne à se rompre et l'on glisse presque aussitôt vers un autre genre. Que la continuité, par exemple s'installe dans la narration, et l'on s'achemine peu à peu vers le roman [...] (Ricard, 1976 ; 127-128).

- 3 *La guerre del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, est l'hypertexte de *Os sertoes* (1902), de Euclides da Cunha.

6. La logique du recueil repose en somme sur deux forces contraires : hétérogénéité et homogénéité. Deux forces que soulignent ou suggèrent, dès leurs titres, les articles consacrés au recueil : *Discohérence et mise en recueil*, pour Jan Baetens ; *Esthétique du désordre et poétique du recueil de poèmes contemporain*, pour André du Bouchet, Jacques Brault et Thierry Bissonnette ; *Le roman fragmenté*, pour Isabelle Asselin.
7. Il existerait ainsi une mécanique ou une dynamique particulière inhérente au recueil du fait de sa polytextualité, à voir comme sa marque première, s'opposant à la monotextualité (Audet, 2005 ; 23) du roman.
8. D'où, aussi, la ductilité de tout recueil de nouvelles, puisque rien n'est vraiment défini. Les rééditions pratiquent diverses opérations, amputations, extractions, ou greffons ; seul reste le titre⁴ et le nom de l'auteur, seul liant de l'affaire, seule permanence – quand on dé-genre, on range et on dérange, pour parler comme Jacques Lacan ou Raymond Devos (un humoriste des temps lointains). D'autre part, il faut interroger l'assemblage, l'ordonnancement des textes et se demander qui décide : l'auteur ? L'éditeur ? Et quels effets de contraste, d'écho, de contagion, se produisent entre les textes ? Que se passe-t-il quand un texte migre d'un recueil à l'autre ou disparaît ? Peut-on parler de montage dans le sens cinématographique du terme, voire de séquences et de plans ; un montage qui imposerait une narration, un sens de lecture ? Lequel sens n'existe plus, dans la mesure où le lecteur décide d'obéir ou non à l'ordre qu'on lui impose : lire en continu les nouvelles telles qu'elles sont ordonnées dans le sommaire, à savoir une succession de récits les uns derrière les autres, indépendants, avec un *incipit* et un *explicit*. Mais le lecteur peut aussi « imposer des éraflures à la belle enveloppe – « [...] Je cours, je saute, je lève la tête, je replonge », écrit Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* (1973 ; 22). Car si le recueil, par la matérialité du livre, constitue un ensemble continu, il en va tout autrement de la lecture. L'art de lire une nouvelle est bien différent de celui de lire un roman. À peine a-t-on terminé une nouvelle qu'il faut se remobiliser pour lire la suivante, comme si on devait chaque fois procéder à une espèce de réinitialisation de l'ensemble. On peut parler d'instabilité lectorale. On ne s'installe pas dans la durée, on se trouve sans cesse interrompu. Le lecteur de nouvelles est très actif, beaucoup plus que celui du roman ; il va décider

4 Le titre peut aussi subir des modifications pour différentes raisons comme celles invoquées par la *cancel culture* : les *Dix petits nègres*, d'Agatha Christie sont ainsi devenus *Ils étaient dix*.

de sa lecture en continu ou discontinu. Il exerce son droit encore plus que dans un autre genre (sauf le lecteur de *Rayuela*, bien sûr !), droit de picorer, de glaner, d'ignorer. Se posera donc la question d'un corpus instable, car capable d'être sans cesse reconfiguré de façon intra (par ma lecture) et extratextuelle (par les différentes rééditions).

9. Voilà la perspective depuis laquelle seront étudiés les quatre recueils de nouvelles de Karina Pacheco. Je ne reviendrai pas sur le terme français que j'utilise – nouvelle –, qui renvoie à un récit dont les règles ont été fixées à la fin du XIX^e siècle, sachant que ce terme apparaît comme restrictif par rapport au mot espagnol *cuento*, au champ sémantique très vaste puisqu'il englobe à la fois le conte traditionnel, la nouvelle, le court récit, etc. Et dans les recueils de Karina Pacheco, on trouvera représentés à la fois des nouvelles, des récits, des contes dans des registres variés alliant réalisme, poésie, mythe, fantastique.
10. La liste de recueils étudiés : *Alma alga*, 2010 ; *El sendero de los rayos*, 2013 ; *Miradas*, 2015 ; une anthologie de 8 récits (7 textes parus dans les recueils antérieurs et un inédit) ; *Lluvia*, 2018.
11. Ces recueils de nouvelles suivent ou précèdent la publication de romans. Quand Karina Pacheco publie son premier recueil de nouvelles, *Alma alga* elle a en effet déjà publié trois romans : *La voluntad del molle*, *No olvides nuestros nombres*, *La sangre, el polvo, la nieve*. Elle a donc commencé à construire un univers fictionnel, tant formel que thématique. D'où la question que l'on se posera aussi : continuité ou discontinuité entre le nouvelliste et le romancier ?
12. Le deuxième livre de cuentos, *El sendero de los rayos*, est publié après *Cabeza y orquideas* et en même temps que le roman *El bosque de tu nombre*. Vient l'anthologie qui a le statut particulier de sélection et récapitulation.
13. Enfin, le dernier livre de cuentos, *Lluvia*, paraît à la suite de grands romans primés, *Las orillas del aire*, en 2017 et *El año del viento*, en 2021. Son premier roman, *La voluntad del molle*, publié douze ans auparavant, est réédité. On a donc affaire maintenant à une écrivaine confirmée, recon nue.

1. Unité dans la discontinuité ? Discontinuité dans la continuité ?

14. Avant de comprendre la façon dont fonctionne ce binôme dans le cas des recueils de Karina Pacheco, je rappellerai comment l'auteure envisage son travail littéraire, comment naissent les histoires, qu'il s'agisse de romans ou de nouvelles. D'après elle, à l'origine, il y a, d'une part, des flashes, des images, qui ensuite deviennent la matière d'un roman ou d'une nouvelle ; d'autre part, elle compare la naissance d'une histoire à la façon dont se forme une perle : ce petit grain de sable recouvert de maintes couches de nacre polie. C'est ainsi que germine une nouvelle. S'instaure un *continuum* dans la diversité, entre ses romans et ses nouvelles.

Tout recueil crée un fantôme : celui du livre comme ensemble clos, uni, homogène. Car telle est la force du *support* (le volume, sa reliure, sa couverture), relayée par la force de la signature (l'instance auctoriale, d'un niveau supérieur aux textes réunis) et celle de l'*intitulé* (l'hyperonyme du titre (mot dont sens inclut celui d'autres mots plus spécifiques) mécanisme majeur de la mutation de l'hétérogène en homogène) (Baetens, 2003 ; 1).

15. Je vais donc analyser maintenant les effets de continuité et discontinuité dans les recueils. En premier lieu, en ce qui concerne l'organisation d'un recueil, l'agencement des récits, c'est Karina Pacheco, parfois aidée par l'éditeur ou l'éditrice, qui en décide, soucieuse, dit-elle, d'une unité dans la diversité : « La idea es siempre intercalar temas, para mostrar la diversidad dentro de cierto aire común que puede tener un conjunto de cuentos » (Courrier de Karina Pacheco du 14 avril 2023). Vient ensuite le choix du titre : il doit d'abord répondre à un enjeu commercial, être une accroche, mais il a aussi un rôle unificateur.
16. Considérons tous les volumes de nouvelles avant de nous intéresser à chaque volume plus particulièrement. Les titres des trois recueils de Karina contiennent un mot qui renvoie à la nature : *Alma alga*, *El sendero de los rayos* et *Lluvia*, donnant ainsi une sorte de continuité à la production de ses nouvelles et consolidant, au fil du temps, son identité auctoriale. La nature, marqueur identitaire de sa poétique, n'est pas seulement un effet de mode, mais correspond, aussi, à l'une des particularités thématiques et stylistiques de l'écrivaine et qui relèverait de sa sensibilité écologique. Loin d'être une allégeance à la mode écolo-poétique, ladite sensibilité correspond plutôt à une manière de s'insérer dans une continuité culturelle spécifique, celle d'écrivains péruviens attentifs à ne pas couper les liens avec la nature

pour le dire simplement ; une nature qui serait également culture ou, selon Philippe Descola (2011), une écologie de la relation et non de la classification – panthéisme, animisme, antispécisme, en littérature, *nature writing*, éco-poétique etc. Tout cela dans la filiation d'un José María Arguedas, d'un Edgardo Rivera Martínez ou de celle des cultures andines et amazoniennes.

17. Le lecteur familier de l'œuvre romanesque de Pacheco connaît et reconnaît la tendance récurrente, un peu bachelardienne, dirions-nous de ce côté-ci de l'océan, à utiliser des éléments la nature dans presque tous les titres de ses romans (sauf un *No olvidas nuestros nombres*) – *el molle, el bosque, las orquideas, el aire, el viento*, etc. –, comme pour établir une sorte de cohérence dans l'univers de fiction. Le titre, à l'instar de ce qu'il se produit pour une exposition, indiquerait le sens de la visite, face à l'hétérogénéité, à la diversité des propositions de lectures de textes plus ou moins longs.

18. Dans le cas des deux premiers recueils, *Alma alga* et *El sendero de los rayos*, le titre est éponyme. Dans le cas de l'anthologie *Miradas*, il est explicatif, voire pédagogique – il y a là divers regards sur les Andes –, original dans *Lluvia*, même si une nouvelle s'intitule « Al final de la lluvia ». L'auteure s'en explique ainsi, consciente de l'hétérogénéité des récits et de l'effet peut-être négatif que cela pourrait produire sur un lecteur, s'il n'y trouve pas un lien, un point commun :

Tanto en *Alma alga* como en *El sendero de los rayos* tuve claro desde un principio que esos cuentos darían título al libro en conjunto porque sus aires, entre realista y fantástico, daban una unidad al libro. En el caso de *Lluvia*, me costó más decidir el título. Como la aparición del agua en diferentes formas es un común denominador en todos los cuentos que lo componen, finalmente me decidí por *Lluvia* (Courrier de Karina Pacheco du 14 avril 2023).

19. L'univers des nouvelles de *Alma alga* et *El sendero de los rayos* pourrait relever de ces deux tendances, réaliste et fantastique, qui sont la marque de l'écrivaine, de cette manière particulière qu'elle a de combiner plusieurs mondes où la pensée magique aurait sa place à côté d'une appréhension du réel plus rationnelle et historique.

20. Prenons l'exemple de *Alma alga*. On a déjà relevé le titre accrocheur, énigmatique de ce recueil et qui est aussi le titre éponyme d'une nouvelle très longue, placée en 4^e position dans un recueil qui compte 12 textes. Après une lecture rapide des titres, on constate que plus de la moitié du champ lexical renvoie à un imaginaire très sombre : « La venganza », « De

los días oscuros », « Crimen perfecto », « Mañana en Babel », « Sin sol en Santiago », « Entre la sombra y el sol », « Contra el adiós ». Les titres constituent des petits programmes, comme les ombres portées des histoires que l'on va lire. L'impression d'unité découle aussi des thématiques récurrentes. Dans *Alma alga* commence une sorte de modulation thématique que l'on retrouvera autour de grands axes, d'un recueil à l'autre, d'un roman à l'autre. Si on listait ces thèmes, ce serait la mémoire, car née en 1969, Karina Pacheco appartient à cette génération de fils et filles de la violence (le conflit armé éclate en 1980 et durera officiellement jusqu'en 1992). Ce qui a donné une nouvelle catégorie, intitulée « Literatura de la posviolencia o posconflicto ». La violence, celle de l'Histoire, est également celle de la légende noire de la famille, du couple, de la vie moderne, celle des migrants dans les grandes villes, tandis que le monde andin et la nature constituent l'autre espace imaginaire. Le lecteur fera des regroupements thématiques au sein d'un même recueil, en établissant des liens entre des nouvelles qui partagent le même univers fictionnel. Par exemple, dans *Alma alga*, on rapprochera « La venganza » et « Entre la sombra y el sol » : les deux nouvelles ont pour univers la famille, dans la violence du machisme de la société patriarcale, avec ses secrets, comme dans le premier roman, *La voluntad del molle*, ou le roman publié à la même époque, *La sangre, el polvo y la nieve*. « De los días oscuros » et « Mañana en Babel » semblent complémentaires dans leur représentation d'un monde moderne où « le temps de la maison n'est plus » (Adorno, 2001 ; 47) – c'est le temps des déplacements, des migrations forcées. Le personnage principal de « Mañana en Babel », retraité aisé sans doute d'une organisation internationale, voit, un beau matin, sa tranquillité gâchée par des intrus qui installent les échafaudages sous ses fenêtres : le monde des migrants entre chez lui. Tandis que dans « De los días oscuros », une des nouvelles les plus longues, on suit les aventures de la narratrice, économiste spécialiste de développement social, au Canada, au Pérou, en Espagne, voyageant sans cesse au gré des postes qu'elle occupe, ou non, à la recherche aussi d'un point d'ancrage. Elle le trouvera enfin à Kinshasa, comme l'*excipit* le dit, dans la nuit africaine, illuminée par le jaune soleil des œufs au plat qui crépitent, tandis que la main posée sur son ventre suggère peut-être une promesse de vie. Les « jours obscurs » s'effacent, infléchissant ainsi l'ensemble du recueil.

21. Les personnages récurrents participent aussi de cette illusion d'unité : enfant, femme, géologues, biologistes, anthropologues en mission au cœur

de la Forêt amazonienne, en Afrique, sans doute inspirés par les expériences de l'écrivaine anthropologue.

22. *El sendero de los rayos*, qui compte 15 récits, est publié en 2013, la même année que le roman *El bosque de tu nombre*. Le titre, éponyme à nouveau, *El sendero de los rayos*, ménage lui aussi une sorte de suspense, comme *Alma alga*. Les récits courts, comme le premier « Luciérnagas », alternent avec d'autres plus longs et d'un registre nouveau : le passé historique. On retrouve la thématique des secrets de famille, des difficiles relations de couple, mais aussi des contes où la culture andine est présente. La composition n'éclaire en apparence pas le titre choisi. Pas davantage d'unité quant à la longueur des nouvelles, dont certaines pourraient aisément devenir matière à roman.
23. Enfin, le dernier recueil publié à ce jour, *Lluvia*, ne compte que 9 nouvelles, dont « Mar de Alú », qui figurait dans l'anthologie *Miradas* et reprend les thématiques déjà évoquées. Ajoutons un autre élément à prendre en compte quand on analyse l'agencement des récits et qui montre comment l'auteure infléchit intentionnellement le sens d'un recueil, le cours des histoires, la lecture : ce que j'appellerai une technique d'encadrement. En effet, on observe dans tous les recueils le rôle important du premier et du dernier récit, qui feraient office d'*incipit* et *excipit*. Karina Pacheco explique qu'elle aime qu'un recueil commence par un texte court et termine par un texte court, comme dans une sorte de composition architecturale. Exemple : dans *Alma alga*, le premier récit « El aliento », raconte le suicide d'une jeune femme dont les dernières paroles sont « ¡Yo no quería morir ! » (Pacheco, 2010 ; 7) et le dernier est « Contra el Adiós ». La narratrice évoque l'absence d'un être très proche, disparu, mais : « No me voy a quedar para seguir escribiendo; ni siquiera voy a detenerme para seguir indagando en la naturaleza de la ausencia » (Pacheco, 2010 ; 149). Puis vient la dernière phase : « Anochece, los pájaros están cantando como si fuera amanecer. Estamos vivos » (Pacheco, 2010 ; 149). Les deux récits se font écho ; au-delà de la mort, la vie est plus forte. Soudain, le recueil, dont les titres auguraient une succession de récits négatifs, prend un tout autre sens.
24. On peut repérer d'autres exemples qui révèlent une volonté d'unité au sein de cette organisation du recueil. Dans « Luciérnagas », court récit d'ouverture de *El sendero de los rayos*, la narratrice, la narratrice

contemple les millions de petites lumières dans la nuit de Lima, semblables à de petites étoiles humaines ; elle pense alors au frère disparu, « hermano luciérnaga ». Tandis que le dernier récit du recueil, « Pájaro de fuego », évoque l'oiseau lumineux, la *wallata*, qui redonne la force de danser à la narratrice. De la luciole à l'oiseau de feu, en passant par la foudre, se construit donc la chaîne sémantique de ce recueil.

25. Enfin, dans *LLuvia*, qui ne comporte que 9 récits, l'effet d'encadrement s'apparenterait plutôt à une sorte de technique musicale, un *leitmotiv*, au sens premier du terme. Le premier récit, « Todo es un juego », raconte la fascination de la narratrice face à une bande d'enfants mystérieux, sauvages, qui disparaîtront un jour : « Ellos tampoco volvieron. A veces, cuando de repente el viento levanta un remolino de polvo, el tiempo en el reloj da marcha atrás » (Pacheco, 2018 ; 12). Tandis que dans l'*excipit* du dernier récit, « Volverá del mar y tendrá tus ojos », dont les personnages sont un couple de pêcheurs de perles, on lit : « Cerraron la cabaña. Con el viejo tizón traído de un fogón del pueblo que un día abandonaron, en la puerta escribieron sus nombres: Maya-Baru. No sabían si algún día tendrían que volver » (Pacheco, 2018 ; 108), *volver* s'entend comme un contrepoint, un accompagnement. Dans ce dernier recueil, *Lluvia*, on voit comment « Mar de Alú » et « Ventanas rotas », deux récits qui se succèdent, renvoient aux années Sentier Lumineux, mais sous des angles différents. Si l'histoire de « Mar de Alú » est étayée par le conflit armé, elle s'apparente à un conte : un homme retrouve la plage d'Alú où, fuyant la guerre dans la *sierra*, une indienne – sa mère – a donné naissance à un enfant avant de disparaître. Dans « Ventanas rotas », le registre est réaliste et la morale impitoyable. La narratrice reconnaît soudain, dans El Gato, un avocat corrompu et en attente de son jugement qui apparaît sur l'écran de sa télévision, un ami d'autrefois, étudiant engagé à Cusco du temps la guerre interne. Comment peut-on en arriver là, s'interroge-t-elle ? Ces nouvelles, placées l'une à la suite de l'autre, s'éclairent mutuellement comme par un effet de prisme. Elles racontent comment la vie privée des individus – l'orphelin, l'ex-étudiante de Cusco – est traversée par l'Histoire. Et « Ventanas rotas » a peut-être une place de faire-valoir : à la relecture, « Mar de Alú » acquiert une dimension d'ordre esthétique et symbolique très forte. L'effet produit par l'association de ces deux récits sur un même « thème » fait penser aux techniques du montage cinématographique. Car on peut envisager un recueil sous l'angle du montage de différentes séquences. Monter un film

signifie travailler dans le micro et le macro à la fois : dans le micro, en montant une séquence et dans le macro, en ne perdant jamais de vue l'ensemble du film. Une séquence peut paraître excellente jusqu'à ce qu'une fois insérée dans le déroulé du film, elle soit jugée trop longue, ennuyeuse ou ne pas correspondre aux enjeux de l'histoire. On pourrait transposer cela à la nouvelle. Je citerai la réflexion de Michel Butor sur l'assemblage des textes :

C'est venu des réflexions que nous avons évoquées au début : le fait que les textes rassemblés à l'intérieur d'un volume ne restent pas indépendants, qu'ils agissent les uns sur les autres, qu'ils deviennent plus intéressants, plus beaux. Si ce sont des textes médiocres et s'ils sont mal rassemblés, par exemple si le choix n'est pas bien fait, ils vont au contraire révéler leur pauvreté ou bien se détériorer mutuellement même s'ils avaient quelque richesse (Mélançon, 1975).

26. L'ordonnement d'un recueil peut, en effet, se défaire et les nouvelles trouver alors d'autres voisinages ; et que se passe-t-il quand un texte migre de son recueil originel vers une anthologie ?

2. Un corpus instable : le cas de l'anthologie

27. L'anthologie diffère du recueil, car elle est sélection de récits déjà parus. La sélection renvoie à un tout, à une œuvre pré-constituée, affirmée. Il s'agit de publier les « belles pages », les pages les plus représentatives. Et elle se présente comme un recueil « compilation raisonnée et intentionnelle de pièces diverses qui prennent un sens nouveau dans leur rassemblement même » (Fraisie et Mouralis, 2018 ; 128). Voir ses textes réunis dans une anthologie, c'est devenir un classique, cela signifie qu'il existe une œuvre, un auteur.
28. *Miradas* paraît en 2015. Cette anthologie, éditée par la Région de Cusco, est distribuée gratuitement dans les bibliothèques afin d'inciter collégiens et étudiants de la région à la lecture. D'où le choix des nouvelles : « el criterio de mi selección fue que los cuentos pudieran empatizar mejor con lectores niños y adolescentes o que al menos tuvieran a personajes niños y jóvenes » (Courrier de Karina Pacheco du 14 avril 2023). L'anthologie se compose de textes édités précédemment dans *Alma alga* et dans *El sendero de los rayos*. Un seul disparaît, « Alma alga » ; un choix de l'auteur : le texte ne conviendrait pas, selon elle, au lectorat ciblé. Les textes choisis ont donc été sélectionnés pour leur valeur esthétique, pédagogique,

identitaire. Un seul inédit y figure, « Mar de Alú », repris ensuite dans *Lluvia*, le dernier volume de *cuentos*. L’auteure explique :

Porque es un cuento que me gusta mucho y no tuvo circulación, dado que la antología *Miradas* ha circulado fundamentalmente en escuelas del Cusco (esa fue la población objetivo de esa publicación, que fue de distribución gratuita en escuelas y bibliotecas públicas del Cusco (Courrier de Karina Pacheco du 14 avril 2023).

29. Ce recueil, édité par El gobierno regional de Cusco, a aussi pour but de lutter contre la discrimination dont souffrent les littératures régionales face à Lima. Dans sa présentation de l’ouvrage, le gouverneur de l’époque (qui risque actuellement 10 ans de prison pour corruption) estime que Karina Pacheco assure la relève de la littérature cusquénienne dans la tradition de sa préceuseure pré-indigéniste, Clorinda Matto de Turner, auteure de *Aves sin nido* (1889). La présentation du gouverneur est suivie d’un prologue, « Miradas que suenan, miradas que caminan hacia mundos nuevos », écrit par l’anthropologue Ramón Pajuelo Teves. Ces huit récits visent « el autoreconocimiento de la identidad » (Pacheco, 2015 ; 8). Leur sélection et leur distribution dans le sommaire ne sont pas laissées au hasard, mais répondent à la volonté de construire le volume autour d’une certaine idée de l’identité andine, de la culture de Cusco.
30. Le premier récit de l’anthologie *Miradas*, « Piel de oso », est une reprise du conte traditionnel de Juan Oso, conte folklorique qui a migré au Pérou et raconte les amours d’une femme et d’un ours dont le fils, Juan Oso, se pose bien des questions : « ¿Qué soy? ¿Soy lo que dicen que soy? » (Pacheco, 2015 ; 24). Et l’anthologie se termine par « El sendero de los rayos », comme pour indiquer un chemin identitaire. Le recueil se trouve donc encadré par deux récits : « Piel de Oso », reprise d’un mythe andin, et « El sendero de los rayos », un bon exemple de la manière dont Karina écrit et imagine ses histoires, en alliant le social et le mythique. Dans ce récit, un jeune garçon du nom de Santiago est recueilli par une famille aisée de Cusco dans les années Sentier lumineux. Il a été frappé par la foudre. Il s’agit d’un initié, un *paqo*, comme le comprennent, vingt ans plus tard, les enfants de la maison accueillante, devenus adultes. « En los ojos de Santiago descubrimos el sendero de los rayos que habíamos recorrido desde la primera vez que nos vimos [...] » (Pacheco, 2015 ; 120). C’est donc sous l’égide du syncrétisme d’un conte populaire transculturel, « Piel de Oso », et d’un autre métissage – au Pérou, Santiago, le *Matamoros*, *Mataindios* est

devenu le dieu Illapa, la foudre, de même que dans les Caraïbes, Santiago se superpose à Changó dans la *santería* – que doit se lire ce recueil de nouvelles.

31. On voit donc dans cette anthologie que les nouvelles recueillies dans des ouvrages précédents sont rebattues comme des cartes. Certaines prennent une position hautement symbolique en tant que portes d'entrée dans les Andes du Sud (« Piel de Oso » et « El sendero de los rayos »). La continuité des recueils précédents s'interrompt⁵ ; ici, un parcours différent est proposé. Ajoutons un autre élément perturbateur : l'incorporation d'un autre système de signes, l'iconographie, qui accompagne les *cuentos*. Il s'agit des tableaux du peintre cusquénien Miguel Aráoz « para reflejar la esencia del cuento » (Courrier de Karina Pacheco du 14 avril 2023), qui assure une continuité iconographique au sein de la diversité des nouvelles. Les tableaux ont été sélectionnés par l'auteure et le peintre.

Conclusion

32. Étudier un recueil de nouvelles et son fonctionnement relève de trois types de logiques, selon Jean-François Louette : une logique éditoriale, une logique auctoriale et une logique lectorale. La logique éditoriale, en fonction de critères d'ordre commercial, intervient dans l'organisation d'un recueil ; la logique auctoriale, c'est celle où l'auteur architecte décide ; quant à la logique lectorale, la lecture étant « réticulation » (Audet, 2005 ; 118), elle tisse des liens, crée des arborescences selon son degré de savoir ou d'innocence – bref, quand on lit, on se lit.
33. Pensons au recueil virtuel, au blog interactif où tout n'est qu'arborescence infinie dans un monde sans fin, comme la Bibliothèque « *ilimitada y periódica* » imaginée par Borges (1979 ; 100). Le recueil de nouvelles, dans sa « continuité mystérieuse », montre donc qu'un livre ne saurait jamais être clos. Et c'est la notion même de littérature qu'on interroge dans « cette tension, cette dialectique de la clôture et de l'ouverture, de la restriction et de l'expansion, de la sélection et de la complétude » (Fraisie et Mouralis,

5 On rappellera que la discontinuité est parfois poussée à l'extrême par les écrivains eux-mêmes : c'est la *poética* de la variation d'un Roa Bastos qui récrit ses nouvelles, modifie ses romans (cf. *Hijo de hombre*). Mais dans ce cas-là, il s'agit de faire la différence entre l'œuvre et le texte.

2018 ; 136). La seule instance qui à tout moment peut intervenir et imposer ses choix, son ordre, reste donc le lecteur.

Bibliographie

ADORNO Theodor W., (1951), *Minima Moralia. Réflexion sur la vie mutilée*, 2001, Paris, Editions Payot & Rivages.

AUDET René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Montréal, Editions Nota Bene, 2000.

BAETENS Jan, « Discohérence et mise en recueil », *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003. <https://doi.org/10.4000/books.pur.32038>.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BORGES Jorge Luis [1956], « La biblioteca de Babel », *Ficciones*, Madrid, Alianza editorial, 1979.

DESCOLA Philippe, *L'écologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Editions Quæ, 2011.

FRAISSE Emmanuel et MOURALIS Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Editions du Seuil, 2001.

LOUETTE Jean-François, « D'une "continuité mystérieuse" dans *Le Mur* », *Revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021. <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=667>.

MÉLANÇON Robert (1975), *Entretien avec Michel Butor*, Études françaises, 11 (1) <https://doi.org/10.7202/036599ar>

PACHECO Karina, *Alma alga*, Lima, Borrador editores, 2010.

_____, *El sendero de los rayos*, Cusco, Ceques editores, 2013.

_____, *Miradas, Antología de cuentos*, Cusco, Gobierno Regional Cusco, 2015.

F. AUBÈS, « Étude de la continuité mystérieuse du recueil... »

_____, *Lluvia*, Lima, editorial Planeta Perú, 2018.

RICARD François, « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976.
[http://id.erudit.org/iderudit/036628ar/DOI: 10.7202/036628ar](http://id.erudit.org/iderudit/036628ar/DOI:10.7202/036628ar)