

Fantastiques géométries. De l'arabesque au rhizome : « métriser » l'inquiétante étrangeté du *cuento* en Amérique Latine

AUDREY LOUYER

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE - CIRLEP (EA4299)

audrey.louyer@univ-reims.fr

1. Malgré la difficulté manifeste pour définir cet objet d'étude qui semble échapper en permanence à la critique, il existe un nombre considérable de tentatives de définitions théoriques du « fantastique ». Choisir d'aborder le fantastique sous l'angle de la géométrie, c'est tenter d'appréhender par le biais de la *forme/figure* les questions que pose l'analyse de cette écriture. Par ailleurs, on sait la proximité qui existe entre le texte et la représentation, en particulier dans le rapport à l'imaginaire, à commencer par l'expression « réalisme magique », qui trouve sa première occurrence dans un texte de Franz Roh (1925) consacré au post-expressionnisme allemand en peinture. Si Todorov prétend que le fantastique a disparu avec les progrès de la psychanalyse, et que Jean Molino (1980 ; 21), dans une synthèse précoce, récapitule les multiples approches déjà proposées (historique, philologique, thématique, sémantique, structurale, psychanalytique ou sociologique), il nous est apparu nécessaire de prendre en compte cette présence des sciences, et en particulier de la géométrie, à la fois dans les textes de fiction et dans les textes théoriques – les deux se confondant chez certains auteurs – pour mesurer, « saisir l'insaisissable » effet fantastique.
2. En outre, on sait le lien de proximité qui unit la science et le fantastique, ce dernier pouvant être perçu comme une sorte d'enfant terrible de la relation au savoir. C'est en effet un rapport contradictoire et problématique, puisque le fantastique bouscule les certitudes et remet en question l'ordre établi. En ce sens, il est antipositiviste et semble structurellement incompatible avec les idées de systématisation, de classification ou d'organisation. L'approche du fantastique dans laquelle nous nous inscrivons tient compte de ce phénomène, autant du point de vue thématique, que linguistique ou structurel. Nous considérons comme fantastique un texte qui crée une dissociation entre deux plans, le réel et l'impossible (Roas, 2011), qui pose une

énigme insoluble selon les lois de la logique rationnelle, et au sein duquel ont lieu des passages d'un plan à l'autre, ces passages générant chez le lecteur et/ou le personnage un effet d'inquiétante étrangeté, pour reprendre l'expression consacrée par la traduction de Marie Bonaparte et Mme Édouard Marty (1933) de l'essai de Sigmund Freud consacré à l'*Unheimliche*. Or, l'exemple de la production de textes fantastiques en Amérique Latine est intéressant, tant du point de vue des textes de fiction que des textes théoriques, et autant au XX^e qu'au XXI^e siècles.

3. Un point commun qui émerge de cette mise en contact du fantastique et des sciences est l'idée de *figure* et de *géométrie*. Cette dernière est définie par Bavoux et Chapelon (2014 ; 269) comme une « discipline mathématique qui étudie les propriétés des formes et figures que l'on rencontre ou que l'on construit dans l'espace ». Les auteurs insistent sur les notions de mesure, de morphologie, de cartographie, de modélisation graphique, de lignes, de surfaces, et de volume.
4. La géométrie est présente dans certains textes fantastiques d'Amérique Latine, et c'est sur ce corpus que nous souhaitons faire retour : il suffit de penser au titre du recueil *Octaedro* (1974) de Julio Cortázar, ou encore à cet étrange objet, l'*aleph* borgésien ; la géométrie peut être structurante pour le récit, ou bien encore être utilisée de manière plus anecdotique comme Valeria Correa Fiz qui, dans « Nostalgia de la morgue », l'évoque avec poésie (« Después, el llanto creció en progresión geométrica » (2016 ; 53).
5. Ce qui pose question, c'est l'apport de la géométrie (ses outils et ses modèles), et en quoi elle permettrait de se détacher des définitions fondées sur le principe dualiste et chronologique, quand il s'agit d'aborder le fantastique en termes d'effet et de transmission de l'inquiétante étrangeté. Si le fantastique a tellement été disséqué par la critique, peut-être convient-il de revenir à l'impression la plus informe, et pourtant la plus complète, c'est-à-dire l'inquiétante étrangeté telle que Freud la décrit, comme « variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (1985 ; 215), car elle implique une expérience, des sensations, et convoque l'inconscient, c'est-à-dire justement cette part qui nous échappe. C'est donc cet « inquiétant familier » qui constituera le fil rouge de cette analyse, une expression extraite de la nouvelle traduction d'Olivier Mannoni (2011) qui correspond, peut-être mieux que la traduction de Marie

Bonaparte, à la présence d'un élément connu, mais qui interroge et génère diverses angoisses. À cet effet, on conservera l'expression « inquiétante étrangeté », dont l'usage s'est imposé, mais l'on veillera à tenir compte de la nuance apportée par la nouvelle traduction.

6. Nous voulons donc montrer en quoi certains textes de la littérature fantastique d'Amérique Latine permettent d'interroger une relation peu commune entre le fantastique, prétendument « hérité » d'une tradition littéraire, et la géométrie, une science à vocation exacte et à laquelle les auteurs ont recours pour modéliser le rapport à l'inquiétante étrangeté. Nous faisons l'hypothèse que ce rapport déconstruit, et c'est particulièrement vrai dans les productions les plus récentes, l'arborescence d'affiliation pour préférer un modèle qui s'apparenterait davantage au rhizome. En cela, nous aurons recours au travail de Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* (1980), et en particulier à deux outils, la ligne de fuite, et le rhizome. Enfin, le choix du verbe « métriser » renvoie au refus de l'illusoire « maîtrise » du fantastique pour lui préférer l'observation des figures créées par le texte, dans leur diversité et leurs mécanismes.
7. S'il existe effectivement une tradition de modèles fixes qui témoignent de l'art de combiner les formes et provoquent un vertige et un sentiment de perfection formelle, il convient de souligner l'existence de textes qui ont expérimenté des glissements selon des lignes de fuite qui conduisent au bouleversement des schémas connus. Mais ces lignes ne sont peut-être qu'une transition vers un fantastique qui fonctionnerait moins selon une géométrie euclidienne que suivant le principe du rhizome, qui pondère la présence de l'inquiétante étrangeté dans certains passages stratégiques des textes, invitant d'ailleurs la critique à se détacher des catégorisations.

1. La tradition des figures fixes : vertige et fascination de la perfection formelle

8. On s'attachera pour commencer aux occurrences de figures et de motifs reconnus et à leurs propriétés, qu'ils s'expriment dans les théories ou dans les fictions du fantastique. Ce dernier joue habilement de la conjonction entre l'effet de réel et la manifestation de l'impossible ; et la structure d'une nouvelle, c'est-à-dire sa construction, peut y mener. Michel Lord précise à ce sujet que « Trop de symétrie, trop d'ordre produit paradoxalement

un *effet d'étrangeté* mais, également, une illusion référentielle parfaite » (1995 ; 170 – c'est nous qui soulignons). C'est justement cet aspect que nous voulons mettre en relief : de nombreux textes fantastiques suscitent cette impression, et il conviendrait de la comprendre d'un point de vue théorique, mais aussi de voir comment elle fonctionne au sein du texte. Un pré-supposé important à prendre en considération est que, pour ce type de textes, une lecture complète et attentive de l'intégralité du *cuento* est indispensable, car c'est le déroulé, le déploiement de la narration qui va peu à peu mener le lecteur vers un dénouement fantastique. On est donc contraint de raisonner à l'échelle du texte, la nouvelle étant un objet littéraire au format spécifique :

los mejores cuentos son los que logran ir más allá del diálogo y de la descripción, aquéllos cuya historia dejan en nosotros la sensación de que su materia memorable, su esencia, se halla en un estrato cuya profundidad se localiza más allá del mero aspecto incidental de la historia (Lara Zavala ; 1995 ; 250).

9. Ainsi, si l'élaboration d'un *cuento* est sujette à la création d'une impression globale qui va au-delà du texte, la nouvelle fantastique, par le sentiment de vertige qu'elle génère, est d'autant plus propice à susciter cette sensation.

1.1. CARTOGRAPHIE D'UN GENRE : LES MODÈLES GÉOMÉTRIQUES DANS LA THÉORIE

- Premier constat : la relation de filiation à l'origine d'une pratique de classification.

10. La théorie littéraire s'est appliquée à tenter de proposer des approches, des définitions, des tentatives d'identification des traits caractéristiques du fantastique. D'aucuns parlent du fantastique comme d'un genre, d'autres comme d'un registre, et d'autres encore considèrent très tôt dans l'histoire de la critique que le terme est tellement usé et galvaudé qu'il convient de parler « des » fantastiques (Bozzetto ; 1980). Ce qui attire notre attention, c'est l'affirmation que le fantastique est « héritier » d'une écriture qui le précède : la filiation se fait par relation d'apparence et par traits communs avec un autre genre, comme le gothique ou le merveilleux par exemple. Il semble donc exister un rapport de descendance implicite entre certains genres identifiés et les textes fantastiques. Mais, lorsque l'on étudie des textes considérés comme fantastiques en Amérique Latine, on remarque la complexité de cette « filiation », en raison du changement d'es-

pace, d'époque, ou du progrès des sciences et des influences multiples. Un aspect semble néanmoins constituer un terrain d'entente entre les critiques, du moins pour les premiers textes du genre, en Europe comme outre-Atlantique : le fantastique est fondamentalement antipositiviste, et il pose donc frontalement une relation contradictoire et conflictuelle avec les certitudes scientifiques et l'idée de progrès.

- Deuxième constat : une définition du fantastique « sur la ligne ».

11. La définition la plus célèbre et communément admise – bien que systématiquement remise en question, notamment dès 1972 par Ana María Barrenechea dans un essai de typologie – est celle de Todorov (1970 ; 49). Elle repose sur un principe, celui de l'hésitation, ainsi que sur une modélisation, dans un cadre de pensée structuraliste :

Étrange pur	Fantastique-étrange	Fantastique-merveilleux	Merveilleux pur
-------------	---------------------	-------------------------	-----------------

12. Selon Todorov, « Le fantastique pur serait représenté, dans le dessin, par la ligne médiane, celle qui sépare le fantastique étrange du fantastique merveilleux ; cette ligne correspond bien à la nature du fantastique, frontière entre deux domaines voisins » (1970 ; 49). C'est ainsi que l'auteur attribue une qualité essentielle au fantastique, qui trouve sa forme dans une ligne de séparation :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (1970 ; 29).

Quoi de plus dualiste comme approche ? C'est en tout cas celle qui a fait œuvre de référence de la manière la plus durable et constitue encore aujourd'hui le point de départ des réflexions. Une autre proposition intéressante, moins connue et appliquée dans le monde du cinéma cette fois, vient d'une tentative de taxinomie de Gérard Lenne :

il nous a semblé que les films « fantastiques », au fur et à mesure que nous les recensons, se répartissaient, d'après les mythes qu'ils animent, en deux lois symétriques et parallèles, selon que le danger vient de l'extérieur, des mondes invisibles, pour envahir l'univers familier de l'homme, ou que le danger est créé

par l'homme, et donc soumis à son intervention, et finit par se retourner contre lui (1985 : 59)

13. On retrouve un dualisme, mais sous une autre forme, et surtout le maintien de l'idée d'héritage, venant du mythe. Le fantastique se trouve finalement polarisé soit vers le mythe de Dracula, soit vers la créature du Docteur Frankenstein.

- Troisième constat : la prégnance des motifs du fantastique

14. Que ce soit dans *Antología de la literatura fantástica*, de 1940, élaborée par Borges, Bioy Casares et Ocampo, ou dans des anthologies plus récentes, on retrouve des motifs, figures et personnages récurrents et typiques du fantastique. Les deux principaux théoriciens du modèle thématique sont Roger Caillois (1965) et Louis Vax (1987) : tous deux indiquent des images que l'on retrouve, le recours à la peur, ou encore la rencontre entre le réel et l'impossible. C'est alors la sémantique qui prime, et Jean Molino (1980 ; 18) en repère les principales rubriques : le diable, la sorcellerie, la mort, les fantômes, les doubles, les vampires, le monstre, l'univers onirique, et les modifications spatiales et temporelles. L'avantage de cette approche pour ce qui nous intéresse est qu'elle convoque des motifs, comme des invariants, et que le texte va alors s'élaborer autour de plusieurs images dont la simple mention suggère (par mimétisme ou références culturelles du lecteur ?) tout un cortège d'idées, d'impressions, et réveille l'imaginaire. Tout se passe comme si la forme générale de la nouvelle, ou du *cuento*, était conditionnée par les occurrences et développements narratifs des motifs.

15. Ces définitions, par filiation, par oscillation et par convocation thématique, constituent donc les cadres d'approche de l'écriture fantastique. La publication de *Teorías de lo fantástico*, sous la direction de David Roas (2001), crée un pas supplémentaire vers des croisements entre les approches traditionnelles en langue française (Todorov, Bellemin-Noël, Bessière) et les propositions théoriques en langue espagnole (Campra, Alazraki, Reisz). Roas veille à conserver la diversité des propositions de lecture théorique : une mosaïque de définitions possibles.

1.2. UNE FORME ÉTRANGEMENT PARFAITE : LES CONSTRUCTIONS FICTIONNELLES

16. Qu'en est-il des occurrences géométriques perceptibles dans quelques textes latino-américains ? Sans pour autant déterminer une classification

systematique, incapable de rendre compte de la diversité et de la spécificité des nouvelles, on peut néanmoins constater que nombre de *cuentos* suggèrent une pensée géométrique.

17. On distinguera d'abord des figures « simples », dont on trouve un nombre considérable chez Julio Cortázar : on connaît déjà sa conception de la sphère comme forme idéale du *cuento* dans « Del cuento breve y sus alrededores » (1969), mais rappelons également qu'il a recours à la symétrie comme processus de construction qui structure une nouvelle comme « Axolotl ». La symétrie axiale y fait passer le personnage principal, par un jeu de regards, de l'autre côté de la vitre pour rejoindre le monde des amphibiens qu'il observe minutieusement, avant de devenir l'un d'entre eux. C'est donc une symétrie « forcée », à l'encontre des lois naturelles, qui devient exacte par le processus de métamorphose qu'opère le texte. Lorsque, en 1976, Roger Caillois (2008 ; 911-916) identifie et classe les symétries, il en détermine trois formes : en miroir, transversale et par rotation, ce qui en montre la variété des occurrences. Le principe de la symétrie provoque un sentiment d'étrangeté justement parce qu'il génère un double, un autre « même » *a priori* impossible. Et si l'on envisage la question à l'échelle du recueil, pensons au choix du titre *Octaèdre* et à son élaboration :

Octaèdre reprend les thèmes des autres recueils de nouvelles : l'obsession que tout est décidé d'avance, que toute destination prise est inéluctablement tracée, est en fait un destin, la certitude que tout se trame en dehors de nous – quelque part, mais où ? Dans l'inconscient peut-être, mais qu'est-ce que l'inconscient, personne n'en saura jamais rien. Dans les volumes précédents, l'histoire, l'intrigue étaient originales, concrètes, singulières, de façon superbe. Dans *Octaèdre*, le récit se vide de son contenu visionnaire, devient plutôt réflexion philosophique, pensée abstraite, schéma exemplaire, et on se prend parfois à regretter l'image qui, naguère, illustrait avec tant de force la formule (De Margerie ; 1976).

18. On identifie ensuite des formes plus complexes. On sera particulièrement attentif à la proposition de Harry Belevan au Pérou et à son roman *La piedra en el agua* (1977), dont l'architecture travaille la mise en abyme, l'enchâssement des récits et l'imbrication des trames dans un jeu proche du roman policier. On pourrait considérer qu'il s'agit de l'aventure d'une lecture, et le titre suggère déjà une approche géométrique, car il évoque le modèle des cercles concentriques créés sur l'onde par le jet d'une pierre, une théorie de l'écriture développée par l'un des personnages du roman. La réaction de la critique ne se fait pas attendre :

Se trata de una autodefinición excesiva, de un *cuento* concéntrico sobre sí mismo, voluntaria, obscenamente dedicado a su propia averiguación y enlazado desde un argumento levísimo en el mismo hecho de la lectura. [...] La clave está, como se presiente al principio, en el misterioso escritor personaje, que al fin no es más que el misterioso escritor autor. El barroco – que es de lo que expresamente trata la novela – no es más que la máscara involuntaria, el juego de importancias, los círculos concéntricos de la piedra en el agua [...] escritor o escritura como objeto de un *cuento*, que así va mordién dose la cola con el solo objeto de ocultar la fragilidad de la persona-autor tras el mito-autor (Pereda ; 1977 ; 54).

19. Ce modèle de Belevan rappelle par certains aspects les *Histoires extraordinaires*, d'Edgar Allan Poe, qui portent le nom original de *Tales of the Grotesque and the Arabesque*. Comme Poe, Belevan manie et entrelace ses trames, et l'on n'est jamais bien loin de Henry James et de ses tours d'écrous, utilisant justement la « figure » ou le « motif » comme symbole d'une réflexion sur le processus de l'écriture littéraire :

The figure in the carpet might take on another twist or two, but the sentence had virtually been written. The writer might go down to his grave: she was the person in the world to whom – as if she had been his favoured heir – his continued existence was least of a need (James ; 1896).

20. La particularité de ces textes, on l'a dit, est que l'impression d'étrangeté prend toute son ampleur à la fin de la lecture, et se situe à l'échelle de la nouvelle entière. Dans les textes que nous étudierons plus loin, il semble que l'effet fantastique est davantage « atomisé » et plus concentré sur des segments, à l'échelle du paragraphe ou de l'unité de sens. Ce n'est pas le cas de ces modèles géométriques où il est nécessaire d'avoir pris connaissance de l'intégralité du récit pour mesurer le vertige créé ; dans les textes auxquels nous consacrerons ensuite, il s'agit plutôt d'un continuum, d'une succession de séquences, où l'effet aura alors plus d'amplitude dans certains passages déterminés.

1.3. BORGES ET CORTÁZAR : HOMOTHÉTIES ET ARBORESCENCES

21. Jorge Luis Borges est peut-être l'auteur qui exprime le plus directement dans ses fictions la présence de la géométrie dans son rapport à l'inquiétante étrangeté. La simple pensée du labyrinthe et de la dichotomie dehors/dedans que ce dernier implique mérite déjà une attention particulière (Bello Marcano ; 2011). Les figures ne sont pas toujours immobiles ou statiques, et certaines représentations, si l'on pense aux illusions d'optique, génèrent des impressions de mouvement. Une autre figure attire tout notre

attention, la mise en abyme, autrement appelée récursivité ou homothétie en mathématiques. L'infini borgésien illustre bien cette proximité et peut générer cette impression. Les formules de l'auteur évoquant la géométrie sont d'ailleurs nombreuses. Un rapide tour d'horizon de ses œuvres complètes permet de recenser « La muerte y la brújula », « El culto de los libros », « El libro de arena », « La pesadilla », « Descartes », entre autres textes. On retiendra tout particulièrement et à titre d'exemple dans « Un resumen de las doctrinas de Einstein » : « Una línea, por breve que sea, contiene un número infinito de puntos; un cuadrado, por breve que sea, contiene un número infinito de líneas; un cubo, por breve que sea, contiene un número infinito de cuadrados; un hipercubo (figura cúbica de cuatro dimensiones) contendrá, siempre, un número infinito de cubos. Los caracteres de esa imaginaria fauna geométrica han sido calculados. No sabemos si hay hipercubos, pero sabemos que cada una de esas figuras está limitada por ocho cubos, por veinticuatro cuadrados, por treinta y dos aristas y por dieciséis puntos. Toda línea está limitada por puntos; toda superficie por líneas; todo volumen por superficies; todo hipervolumen (o volumen de cuatro dimensiones) por volúmenes » (2011 ; 146). En poésie, Borges se moque des codes du rationnel et privilégie dans les rêves la logique du régime nocturne :

La noche quiere que esta noche olvides/
tu nombre, tus mayores y tu
sangre,/ cada palabra humana y cada lágrima,/ lo que pudo enseñarte la vigilia,
el ilusorio punto de los geómetras,/ la línea, el plano, el cubo, la pirámide,/ el
cilindro, la esfera, el mar, las olas,/ tu mejilla en la almohada, la frescura / de la
sábana nueva, los jardines (« El sueño » ; 1981).

22. Mais, plus encore, ses textes de fiction sont imprégnés d'une forme de fascination pour les formes géométriques dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », du recueil *Ficciones* (1944) :

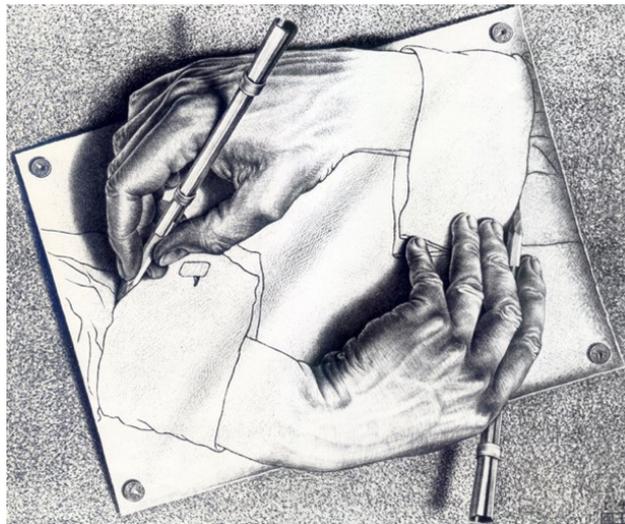
La geometría de Tlön comprende dos disciplinas algo distintas: la visual y la táctil. La última corresponde a la nuestra y la subordinan a la primera. La base de la geometría visual es la superficie, no el punto. Esta geometría desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan.

23. Quant à « El libro de arena », publié en 1975, le texte joue dès son incipit de la prétérition en incluant une progression vers l'infini, à l'image de l'idée générale du texte :

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de

un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmer que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico.

24. Ce *cuento*, contenant la célèbre phrase qui pourrait résumer le fantastique à une pirouette syntaxique (« No puede ser, pero es ») montre ce lien très proche entre le texte et les mathématiques, et en particulier la géométrie.
25. Parmi les continuateurs de Borges, on retrouvera Harry Belevan qui, dans « Homenaje a E. » (2007 ; 45), propose un clin d'œil à Escher et aux dessins « Du haut en bas des escaliers », « Chute d'eau », « Convexe-Concave » ou encore « Drawing hands », autant de représentations visuelles de ce qui ne peut pas être, et qui pourtant, est bien modélisable visuellement, par le recours à l'illusion d'optique.



1. Maurits Cornelis Escher, « Drawing hands », 1948

26. Les possibilités infinies peuvent aussi se déployer dans l'univers urbain et quotidien. Ainsi, dans un tout autre registre, le plan d'un métro peut, de manière plus empirique mais non moins géométrique, par une arborescence qui explore les limites de l'insolite, devenir aussi étrange que

familier. On remarque ainsi, chez Julio Cortázar, le jeu du protagoniste et d'Ana dans « Manuscrito hallado en un bolsillo », qui repose sur le hasard, l'aléatoire, créant une géométrie au gré d'un parcours non prémédité dans le métro parisien.

Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras una vasta pero limitada superficie de subtendidos pseudópodos: y ese árbol está vivo veinte horas de cada veinticuatro, una savia atormentada lo recorre con finalidades precisas, la que baja en Chatelet o sube en Vaugirard, la que en Odeón cambia para seguir a La Motte-Picquet, las doscientas, trescientas, vaya a saber cuántas posibilidades de combinación para que cada célula codificada y programada ingrese en un sector del árbol y aflore en otro, salga de las Galerías Lafayette para depositar un paquete de toallas o una lámpara en un tercer piso de la rue Gay-Lussac (Cortázar, 2016 ; 82).

27. La ville de Paris se transforme : loin des clichés pittoresques de la vie du dehors, elle se recompose en noms, couleurs, néo-maillage du territoire par-delà les rues, et elle est à la fois reconnaissable, identifiable, et pourtant devenue étrange par sa modélisation géométrique. Et cette approche du référent, de l'environnement, semble présente dans la conception de l'écriture par l'auteur, tel un projet, comme Luisa Valenzuela en rend compte lorsqu'elle évoque les derniers moments qu'elle a passés avec l'auteur, qui considérerait avant tout que le fantastique se trouve dans l'œil de celui qui regarde :

en el sueño no le sorprendía en absoluto el hecho de que el libro impreso estuviera compuesto tan sólo por figuras geométricas; perfectas, elegantes y armónicas figuras geométricas total y absolutamente ajenas a la palabra escrita. *El Libro del Sueño*, redactado en el territorio de la pura geometría, le resultaba al soñador infinitamente más claro y comprensible que ninguno de los otros nacidos conscientemente de su pluma (Valenzuela, 2002 ; 15).

28. Quel sens trouver à cette fascination pour les formes parfaites dans ces productions littéraires ? L'écriture fantastique tend parfois à donner consistance aux manifestations de la folie par le biais de la narration, et de ce point de vue, *Le Horla* de Maupassant en reste un exemple canonique. Dans cette lignée, nombre de personnages des nouvelles latino-américaines mettent en doute leurs propres perceptions et s'interrogent sur leur discernement. Pour l'aspect qui nous intéresse, on est sensible au discours de Gilbert Durand à propos des structures schizomorphes de la représentation, et en particulier la « géométrie morbide » ; il évoque ainsi « l'effacement de la notion du temps et des expressions linguistiques au profit d'un présent spatialisé » (1992 ; 212) et donne à lire le témoignage d'un malade :

Ce qui m'inquiète beaucoup, c'est que j'ai tendance à ne voir dans les choses que le squelette. Il m'arrive de voir des gens comme cela. C'est comme la géographie où les fleuves sont des lignes et des points... je schématise tout... je vois les gens comme des points, des cercles... (1992 ; 212).

29. Nous percevons dans cette expression une sorte de climax de l'inquiétante étrangeté, dont la description est avancée par un patient. Aussi ces perceptions pathologiques sont-elles, pour un lecteur non malade, une forme exotique du rapport au réel, mais elles sont peut-être motivées par un état plus profond, celui du régime diurne de l'image, une structure de l'imaginaire qui serait à percevoir, dans une version plus atténuée, comme un moteur latent de la création de géométries fantastiques.
30. L'inquiétante étrangeté peut donc surgir des perfections formelles dans lesquelles nous invitent les auteurs, répétant, sur le mode de la variation, des schémas connus, ou bien par l'exploration des limites de la transgression pour créer le vertige littéraire par le biais de l'écriture. Ces techniques et modèles ont été analysés par la théorie littéraire, qui a elle aussi employé des modélisations pour construire des définitions. Néanmoins, certains textes semblent suivre une autre voie, celle d'une ligne de fuite et d'une géométrie en mouvement.

2. Au-delà du modèle idéalisé : la ligne de fuite génératrice de topologies

31. C'est Roger Caillois qui nous donne une clé de compréhension de la difficulté inhérente aux modèles géométriques parfaitement symétriques, lui qui perçoit plutôt le fantastique comme une « rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux » (2008 ; 894). Or, ce qu'on oublie régulièrement de préciser quand on convoque cette définition devenue classique, c'est que Roger Caillois est à ce moment-là en train d'analyser des tableaux, et notamment l'œuvre de Jérôme Bosch. C'est donc une impression visuelle qui est à l'origine d'une définition encore régulièrement mobilisée pour l'analyse littéraire. Cette rupture peut donc être envisagée comme le moteur d'une altération des formes ; en effet, si l'inquiétante étrangeté semble être un sentiment homogène – et là encore, il conviendra d'y revenir et de moduler ce propos –, il existe « des » expressions fantastiques multiples, et l'on ne peut

analyser avec les mêmes outils « El libro de arena » ou « La biblioteca de Babel » de Borges et les nouvelles d'Horacio Quiroga ; par exemple, « El almohadón de plumas » est davantage à percevoir comme un *crescendo* vers une situation de plus en plus invraisemblable, comme une déformation de ce qui devait être initialement à l'image de la demeure du couple au centre de l'intrigue.

La casa en que vivían influía un poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desahogado frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia (1993 ; 97).

2.1. LA LIGNE DE FUITE

32. À cette étape de notre travail, il conviendrait de réhabiliter la proposition théorique de Tzvetan Todorov. Même si l'idée d'hésitation ou de doute est discutable, sa modélisation a pour mérite d'identifier le point de départ de ce que l'on pourrait appeler, à partir du travail de Deleuze et Guattari, une « ligne de fuite » : « un trait intensif se met à travailler pour son compte, une perception hallucinatoire, une synesthésie, une mutation perverse, un jeu d'images se détachent, et l'hégémonie du signifiant se trouve mise en question » (1980 ; 23).
33. Il nous semble entrevoir dans cette description une définition différente des précédentes du processus induit par l'écriture fantastique. En effet, telle que la présentent les auteurs, la ligne de fuite transposée en écriture serait à concevoir comme cette partie du texte qui échappe à la mise en pensée consensuellement admise du référent, pour créer un discours autre. Et ce qui est remarquable dans cette proposition, c'est qu'elle intègre autant l'altération de la perception du sujet – rendue par le récit pris en charge par un narrateur – que la création permise par l'écriture. Et l'image de la ligne, dans ce livre qui semble illustrer « en pratique » l'évolution du rhizome, revient plus loin chez Deleuze et Guattari : « une ligne de fuite, déjà complexe, avec ses singularités ; mais aussi une ligne molaire ou coutumière avec ses segments ; et entre les deux, une ligne moléculaire, avec ses contacts qui la font pencher d'un côté ou de l'autre » (1980 ; 248).
34. Même si l'on semble retrouver en apparence une oscillation qui rappellerait le doute ou l'hésitation, c'est là une tout autre manière de conce-

voir le fantastique. Les exemples physiques et métaphoriques de lignes de fuite en littérature sont d'ailleurs nombreux : la lézarde, l'éclair, la brèche, la fissure, ce qui craque de manière imprévisible et vient rompre les certitudes. Le lieu impossible du célèbre « Guardagujas » de Juan José Arreola (1952), une ligne de train sans début ni fin qui illustre, par le discours de l'aiguilleur, l'absurdité du développement des progrès technologiques au Mexique, peut en être une manifestation. Mais l'exemple canonique reste à notre sens celui de « La chute de la maison Usher » d'Edgar Allan Poe :

Je secouai de mon esprit ce qui ne pouvait être qu'un rêve, et j'examinai avec plus d'attention l'aspect réel du bâtiment. Son caractère dominant semblait être celui d'une excessive antiquité. La décoloration produite par les siècles était grande. De menues fongosités recouvraient toute la face extérieure et la tapisaient, à partir du toit, comme une fine étoffe curieusement brodée. Mais tout cela n'impliquait aucune détérioration extraordinaire. Aucune partie de la maçonnerie n'était tombée, et il semblait qu'il y eût une contradiction étrange entre la consistance générale intacte de toutes ses parties et l'état particulier des pierres émiettées, qui me rappelaient complètement la spacieuse intégrité de ces vieilles boiseries qu'on a laissées longtemps pourrir dans quelque cave oubliée, loin du souffle de l'air extérieur. À part cet indice d'un vaste délabrement, l'édifice ne donnait aucun symptôme de fragilité. Peut-être l'œil d'un observateur minutieux aurait-il découvert une fissure à peine visible, qui, partant du toit de la façade, se frayait une route en zigzag à travers le mur et allait se perdre dans les eaux funestes de l'étang (1951 ; 340).

35. Précisons d'emblée que nous refusons l'assimilation de la ligne de fuite avec l'idée d'*escapismo* : il ne faut pas confondre la fissure avec ce reproche régulièrement attribué au fantastique, consistant à s'éloigner, par un tour de passe-passe, de la « réalité », de la part d'un sujet désabusé ; Alfons Gregori, entre autres, a montré à quel point l'écriture fantastique peut être engagée politiquement, et demander le décentrement de ses lecteurs. On envisage donc, à partir de ces exemples, des lignes et non plus des mosaïques ou des arabesques fixes : et la conséquence de ces fractures est que le texte amène à faire « glisser » les figures initiales. C'est ce qu'Alazraki, en choisissant un terme qui reste néanmoins marqué par l'idée d'héritage et de filiation – et donc de continuité plus que de véritable rupture – appelle le « néo-fantastique » :

lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una « fisura » o « rajadura » en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es [...] una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y

desde cuyos orificios se podría atisbar, como en un fognazo, esa otra realidad (Roas, 2001 ; 276).

36. Cette définition renouvelle l'approche évoquée précédemment car elle met en place des strates et des porosités. Rosalba Campra (2008) travaille de manière systématique cette présence des interstices dans les éléments de langage, pour déterminer ce que nous pourrions considérer comme les points de départ/points de faiblesse des lignes de fuite.
37. Nous voudrions prolonger cette réflexion d'Alazraki en développant son lien avec la ligne de fuite : nous voyons dans cette conception une inquiétante étrangeté qui dépend moins d'un effet d'ensemble de la géométrie du texte que des distorsions de la perception, menant progressivement à une logique d'un référent sensiblement autre. Et il nous semble alors important de valoriser le principe de la « contagion » plutôt que celui de la parenté, une contagion par la porosité et par le contact. C'est d'ailleurs en ce sens que Carmen Alemany rappelle, et ce, avant les années COVID : « No olvidemos, y este es otro indicio de la posmodernidad literaria, que nuestra realidad ya no está constituida sobre ejes fijos sino variables y en constante *contagio* » (2019 ; 307) Et, encore avant elle, Deleuze et Guattari avançaient déjà que « le vampire ne filiationne pas, il contagionne » (1980 ; 295), en soulignant justement ce principe d'une non-linéarité, et d'une tendance plus aléatoire. En somme, nous proposons d'abandonner un temps l'arabesque pour explorer de plus près les effets de la ligne de fuite.

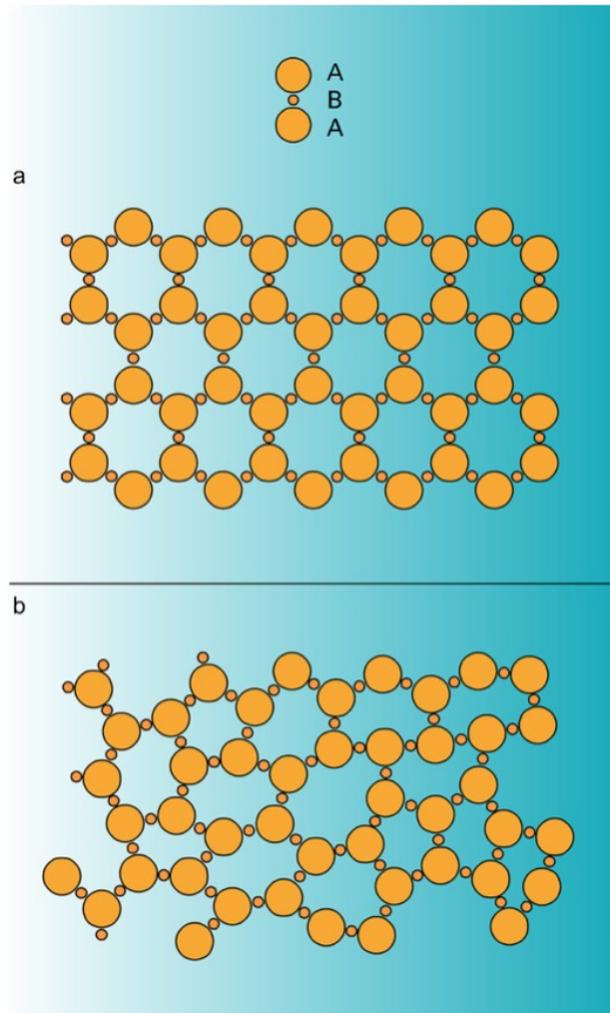
2.2. TOPOLOGIES ET DÉFORMATIONS FANTASTIQUES

38. Si l'on reprend le sentiment d'inquiétante étrangeté qui guide notre travail, on constate qu'il peut être amené à interagir avec des lignes de fuite. Le malaise vient-il de la présence d'un élément connu placé dans un environnement qui ne lui correspond pas d'ordinaire (comme dans l'exemple d'Arreola) ? d'un élément identifiable mais qui interagit avec son environnement de manière non-mimétique (si l'on pense aux objets de Juan José Millás) ? d'une trop grande polarisation vers la faible probabilité de réalisation d'une action (souvent chez Felisberto Hernández) ? ou encore d'une exagération, ou déformation, des traits d'un élément connu qui le rend à peine reconnaissable (comme on en voit des exemples dans les nouvelles d'Horacio Quiroga) ? Ce sont ces modifications subtiles et ces distorsions, que l'on pourrait en vain classer selon une typologie qui nous ramènerait

immanquablement dans des dualismes et des relations de filiation, que nous voulons interroger. Une hypothèse de représentation peut être trouvée dans la notion de topologie. En effet, cette dernière étudie la relation qui peut être établie entre un point et son environnement. Plus précisément, la topologie peut se définir comme :

- Étude des formes du terrain et des lois qui les régissent
- Partie de la géométrie qui considère uniquement les relations de position ; structure où ces propriétés interviennent dans un ensemble
- Étude des propriétés combinatoires des objets ou êtres linguistiques indépendamment de leurs sons, c'est-à-dire l'étude de leurs positions relatives (TLF).

39. La clé de voûte de la topologie est l'idée de relation et de possible déformation. Prenons l'exemple de la nouvelle « Ridder y el pisapapeles », de Julio Ramón Ribeyro (1998). Le protagoniste y rencontre son auteur favori lors d'un voyage en Belgique. L'élément impossible vient de la présence, dans cet hémisphère, d'un presse-papier, objet unique, qui a été lancé d'une fenêtre par le protagoniste au Pérou, et il est donc impossible qu'il se retrouve sur le bureau de l'auteur. On constate par cet exemple que l'environnement A, celui de la réalisation de l'action, soit la rencontre avec l'auteur, est vraisemblable, homogène et plausible, tout comme l'environnement B, celui du récit du souvenir du presse-papier jeté. En revanche, il y a distorsion, déformation, et rupture à partir du moment où le lecteur doit admettre une transgression spatiale, celle du passage de l'objet de l'environnement A à l'environnement B. On a donc là un exemple de topologie, où la progression narrative implique le constat d'un événement impossible qui contraint les lois de la physique et génère une nouvelle forme d'inquiétante étrangeté : le malaise lié à l'identification et l'admission – chez le personnage puis chez le lecteur – de la réalisation de l'impossible. On pourrait alors voir dans ce processus le principe du « désordre topologique » :



2. (Encyclopædia Universalis France, « Désordre topologique »)

40. De manière plus globale, la ligne de fuite souvent employée, et qui mériterait sans doute une étude à elle seule, est le rêve, ce biais idéal pour transposer, construire cette fois une réalité alternative (univers B) qui pré-

sente des points communs avec l'univers vraisemblable du monde conscient (univers A). Rappelons qu'il ne s'agit en rien de proposer ici une évolution chronologique de l'écriture fantastique, mais bien d'une autre manière de générer l'inquiétante étrangeté : le recours au rêve est présent très tôt, notamment dans les textes modernistes d'Amérique Latine. À l'époque romantique, dans « Espiritismo », Juana Manuela Gorriti se sert de l'ellipse narrative pour croiser les environnements du conscient et de l'onirique, les confondre jusqu'à les rendre finalement presque indifférenciables l'un de l'autre :

Los rayos de sol cayendo perpendiculares sobre su cabeza, despertaron a la joven costurera, que se encontró vagando en un campo desierto. [...] Eran las doce del día. ¿Qué había sido de ella en ese espacio de doce horas, del que no tenía conciencia alguna? ¡Misterio! (Martínez, 2011 ; 137).

41. Un autre élément de géométrie qui nous semble bien s'articuler avec la ligne de fuite et l'inquiétante étrangeté est l'anamorphose. Roger Caillois évoque le travail de Baltrusaitis et en particulier son étude du tableau des *Ambassadeurs* de Holbein : « le glissement qui, un jour, au moment le moins attendu, oblige chacun à voir la mort pour la première fois dans une brusque et terrible proximité » (2008 ; 111). L'anamorphose transforme une image pour la faire passer du non-identifié – mais néanmoins étrange – au reconnaissable. Si les images de Dalí peuplent l'imaginaire visuel du monde hispanique, il existe aussi des anamorphoses littéraires. Prenons l'exemple de « El mensaje » de la Péruvienne Pilar Dughi (2008) : le personnage principal rend visite à une veuve qui semble ne pas vouloir admettre que son mari est mort ; or, toute la perspective va changer lorsque le lecteur comprend que c'est justement ce personnage principal qui est un fantôme. Ce principe était déjà celui utilisé en 1898 par Henry James dans *Le tour d'écrou*, repris ensuite par le cinéaste Alejandro Amenábar dans *The others* (2001), et Julio Cortázar y a aussi recours dans « La noche boca arriba ». Paul Zumthor évoque ces anamorphoses textuelles dans *La mesure du monde* (1993) et Fabienne Pomel en donne la définition suivante :

J'appelle "anamorphose littéraire" le procédé qui consiste à multiplier les lectures par dérivation à partir d'un premier plan, grâce à la modification du plan et du mode de lecture conventionnels. Les différentes perspectives adoptées par le regard distinguent des plans hétérogènes de lecture où se lisent des signes seconds, tramés dans le corps du texte (Pomel, 1995).

42. Quant à Jean Fabre, son *Le miroir de sorcière* (1992) est une modélisation qui permet de montrer, au sein d'un texte, des « rayons » (fragments de phrases) centripètes et centrifuges, qui orientent le texte soit vers le fantastique, soit vers le merveilleux. Ainsi, les outils d'analyse rendent eux aussi compte de ces déformations et distorsions des textes, générées par les lignes de fuite (Pomel, 1995).

2.3. FELISBERTO HERNÁNDEZ : UN MONDE INSOLITE À PART ENTIÈRE

43. Que se passe-t-il quand la topologie agit sur toute l'œuvre d'un auteur, à l'échelle de son travail littéraire et non simplement au niveau d'un ou plusieurs textes ? Dans ce cas, le rapport au vraisemblable n'est plus qu'une question d'illustration matérielle – il faut bien poser un minimum référentiel... –, et le langage poétique se charge du reste. Felisberto Hernández est un auteur souvent marginal dans la tradition littéraire fantastique en Amérique Latine, et il nous semble entrevoir la cause de cette marginalisation dans la constitution d'un univers à part entière. Felisberto Hernández est en effet un « inclassable », un électron libre dont les textes requièrent une suspension de l'incrédulité toute particulière pour se rendre sensible et disponible aux métaphores, à la poésie de la langue, à l'insolite des situations qu'il donne à lire. Dans ce cas, la ligne de fuite évolue vers l'espace lisse deleuzien :

une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour, qui ne va plus d'un point à un autre mais passe entre les points, qui ne cesse pas de décliner de l'horizontale et de la verticale, de dévier de la diagonale en changeant constamment de direction, – cette ligne mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond, sans commencement ni fin, aussi vivante qu'une variation continue, est vraiment une ligne abstraite, et décrit un espace lisse (1980 ; 621).

44. Felisberto Hernández, dans ses premiers travaux littéraires, invente un univers de toutes pièces. Il crée dans ses premières œuvres une cosmogonie qui a tout d'une organisation géométrique :

Hubo una vez en el espacio una línea horizontal infinita. Por ella se paseaba una circunferencia de derecha a izquierda. Parecía como que cada punto de la circunferencia fuera coincidiendo con cada punto de la línea horizontal. La circunferencia caminaba tranquila, lentamente e indiferentemente. Pero no siempre caminaba. De pronto se paraba: pasaban unos instantes. Después giraba lentamente sobre uno de sus puntos. Tan pronto la veía de frente como de perfil. Pero todo esto no era brusco, sus movimientos eran reposados. Cuando quedaba de perfil se detenía otros instantes y yo no veía más que una perpendicular. Después comenzaba a ver dos líneas curvas convexas juntas en los extremos y cada vez las líneas eran más curvas hasta que llegaban a ser la circunfe-

rencia de frente. Y así, en este ritmo, se paseaba la joven circunferencia (1983 ; 34).

45. Dans ce texte, on est loin des créations borgésiennes qui renvoient bien souvent à des allusions intertextuelles témoignant du savoir encyclopédique de leur auteur. Ici, Felisberto Hernández semble élaborer, de manière poétique, un univers sensiblement analogue à celui dont nous avons connaissance, et pourtant légèrement différent, et le décrit de manière poétique. L'insolite devient alors moteur de l'inquiétante étrangeté. Avec « El balcón » ou « Muebles el Canario », l'auteur déploie des trames narratives dont les logiques de fonctionnement sont étonnamment éloignées des nôtres, en dépit d'une familiarité apparente : une histoire de cœur frustrée conduit ainsi un balcon à s'effondrer (soit se suicider) par dépit amoureux dans le premier cas, tandis qu'une étrange campagne de publicité est injectée dans le corps du protagoniste qui entend de manière lancinante la réclame pour des meubles dans le second cas. Dans les deux nouvelles, les univers A et B déterminés plus haut sont complètement confondus, la superposition est parfaite, et le lecteur est témoin de situations plus ou moins naturelles expliquées et résolues de manière insolite. Dans ce cas, l'inquiétante étrangeté se ressent de manière moins menaçante, et peut-être plus amusante ou complice pour le lecteur : alors, l'humour et le décalage ne sont jamais loin. D'ailleurs, dans « Explicación falsa de mis cuentos », l'auteur s'exerce, plus ou moins sérieusement, à la pratique réflexive en jugeant sa propre écriture :

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. [...] Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeritos que ella les recomienda (1983 ; 175-176).

46. Poussée à l'extrême, cette forme de création, qui laisse la part belle à l'inconscient, déboucherait sur une forme de déterritorialisation, autre notion elle aussi développée par Deleuze et Guattari, soit une réactualisation de l'inquiétante étrangeté, décontextualisée de son environnement

habituel, pour trouver dans l'œuvre de Felisberto Hernández un terrain symbolique et métaphorique propice à la génération d'images poétiques.

47. Après observation de ces divers exemples de lignes de fuite et de leur fonctionnement, nous avançons finalement l'hypothèse que le fantastique – en tant qu'écriture – articulé à l'inquiétante étrangeté – en tant qu'effet de cette écriture sur un personnage ou sur le lecteur – peut se concevoir comme un jeu de degrés d'influence et d'impacts plus ou moins importants selon qu'elle est ligne de force, ou ligne de rupture. Bozzetto, Chareyre-Méjan et Pujade lançaient il y a plus de quarante ans, sous forme de boutade conclusive, « Le fantastique *est* une tête de Méduse » (1980 ; 30 – c'est nous qui soulignons), en insistant sur le désordre provoqué par le texte fantastique, qui fascine son lecteur et sème le trouble. Les topologies montrent en effet le potentiel déformant de cette écriture. Soit. Et si, dans cette quête définitoire, on arrêta de chercher un impossible « est », c'est-à-dire la définition, l'équivalence, pour aller vers une autre logique ?

3. Monstruosités géométriques : exemples de l'informe rhizomique

48. À l'instar de textes contemporains – mais pas seulement – il semble nécessaire, pour rendre compte d'un dernier aspect de l'inquiétante étrangeté, d'opter pour une méthode différente des modélisations et d'observer des manifestations d'une géométrie plus difforme. On cesse alors de considérer le texte comme un objet homogène et l'on se concentre sur certains paragraphes, ou sur des passages plus propices à laisser surgir l'inquiétante étrangeté. Un exemple de dissymétrie susceptible de provoquer ce sentiment, et que l'on retrouve dans la littérature fantastique, est la monstruosité. C'est un thème qui n'est pas propre au fantastique, mais qui pourtant lui est associé : Gérard Lenne le décrit en élaborant une tératologie classifiée selon des catégories comme la défiguration, la mutilation, l'amputation, la malformation (1985 ; 25). Il établit des structures et constantes du fantastique à partir d'un corpus et en déduit une dichotomie, au cinéma, dans la représentation de l'opposition normalité/anormalité. Il débouche alors sur des thèmes tels que le gigantisme, la bestialité, l'anthropomorphisme, les altérations du corps humain ou le double. Mais, ce que nous voulons montrer dans ce dernier temps de notre étude, c'est qu'il existe des « mons-

truosités géométriques » qui polarisent la présence du fantastique, son expérience, son épiphanie, autour de certains fragments narratifs ; le modèle du rhizome peut en cela constituer un outil d'étude nouveau.

3.1. LE RHIZOME, OU LA DIFFORMITÉ ACCUMULATIVE

49. Les textes fantastiques du XXI^e siècle sont influencés par divers facteurs contextuels : retenons en particulier la présence du visuel au détriment de l'imaginaire, ou encore la domestication des peurs comme en témoigne par exemple l'entrée dans l'univers urbain et quotidien des vampires, qui deviennent de plus en plus anthropomorphes, et avec lesquels il est possible de communiquer, comme on l'a vu tout au long des années 2010 dans diverses sagas. Il devient donc difficile de maintenir les outils d'analyse et d'appréhension du fantastique dans ce contexte. Ajoutons à cela une tendance à la contagion déjà évoquée, c'est-à-dire à l'intégration et au croisement de codes émanant de divers genres limitrophes dans les catégories traditionnellement déterminées, et on aboutit à la nécessité de repenser les formes théoriques.

50. Ainsi, il est difficile de voir chez Samanta Schweblin une simple résurgence – car le principe de filiation et autres « néo » seraient susceptibles de refaire surface – de l'écriture gothique. Carmen Alemany Bay avance une proposition de réflexion, et parle de « lo inusual » :

Estamos ante una literatura que nos plantea una ecuación asentada de nuevo sobre la base de la escritura elíptica y enigmática, pero con una inédita combinación de los términos: lo insólito con el realismo cotidiano, salpicados en ocasiones por el humor, en situaciones instaladas en aquella absurda resignación de raigambre cortazariana pero fluyendo ahora en un curioso vaivén entre lo racional y lo irracional aunque dentro del amplio espectro de lo real. Las ficciones inusuales no se instalan ni en lo maravilloso, ni el realismo mágico, ni en la ciencia ficción, aunque en ocasiones [...] en su discurso puedan hacer uso puntualmente de estos géneros narrativos (2019 ; 310).

51. Néanmoins, il semble que cette approche maintienne les dichotomies et l'idée de filiation. N'y aurait-il pas une autre manière d'aborder ces écritures hybrides ? Le modèle du rhizome nous semble ouvrir d'autres possibilités :

Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. L'arbre linguistique à la manière de Chomsky commence encore à un point S et procède par dichotomie. Dans un rhizome au contraire, chaque trait ne renvoie pas nécessairement à

un trait linguistique : des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc., mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses (1980 ; 13).

52. Dans cette perspective, l'inquiétante étrangeté est à envisager comme un sentiment qui parcourt le texte en permanence, mais ne vient se manifester avec une intensité plus forte qu'à certains moments particulièrement significatifs. C'est un processus d'autant plus perceptible que la nouvelle est longue : pensons par exemple à *Aura*, de Carlos Fuentes (1962), ou à « La puerta condenada », de Julio Cortázar (1955). En synthèse, un rhizome permet de relier un point quelconque à un autre point quelconque, en mettant en jeu des régimes de signes différents ; il n'est pas fait d'unités mais de directions mouvantes, et il n'a pas de commencement ni de fin, mais un milieu par lequel il pousse : peu importe la régularité formelle des arabesques, ou le coefficient de déformation des topologies, l'essentiel est de sentir, tout au long de la lecture, la présence de fragments plus intenses et qui se font écho.
53. Un autre aspect à ne pas négliger est que le modèle du rhizome permet d'appréhender la double détente de l'effet fantastique. En effet, à la différence des arborescences et dualités qui fonctionnent par familiarité et points communs (Loyer, 2019 ; 89), le rhizome aide à concevoir des liens plutôt implicites, plutôt souterrains. D'ailleurs, combien d'auteurs ont dit après publication de leurs œuvres avoir écrit leurs textes, reçus comme fantastiques par le public et la critique, sans avoir jamais eu l'intention ou la volonté de produire de tels textes ? Ainsi, le rhizome montre les jeux souterrains d'interdépendance des passages des nouvelles et les implications plus ou moins conscientes des auteurs dans leur rapport à l'inquiétante étrangeté : ils ne la créent pas de manière délibérée, il n'y a pas nécessairement de logique préalable à l'initiative de l'écriture, et ils font émerger ce sentiment et cet effet en déployant le texte. Les termes de « figure » et de « fiction » se voient alors sensiblement modifiés dans cette approche, en ce sens que les difformités rhizomiques deviennent indépendantes des perfections géométriques pour refléter le style d'un auteur, qui progresse à sa manière et à son rythme, dans la description des épiphanies susceptibles de générer l'angoisse, sans feinte, ni technique. Le principe de fonctionnement est moins essentialiste – la recherche définitoire par catégorisation importe finalement peu – qu'accumulatif :

L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et... et... » Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être (1980 ; 36).

54. Ce n'est pas pour autant que la croissance d'une nouvelle est à considérer comme chaotique ; il y a, si l'on peut se permettre le jeu de mots, un « juste milieu » trouvé par les auteurs, qui fonctionne dans les textes les mieux réussis, entre la sensibilité de l'expression et son adéquation variable avec l'environnement référé, loin des généalogies, en tant que singularité, et contre les modèles structuraux :

L'erreur dont il faut se garder, c'est de croire à une sorte d'ordre logique dans cette enfilade, ces passages ou ces transformations. Et c'est déjà trop de postuler un ordre qui irait de l'animal au végétal, puis aux molécules, aux particules. Chaque multiplicité est symbiotique, et réunit dans son devenir des animaux, des végétaux, des micro-organismes, des particules folles, toute une galaxie (1980 ; 306).

55. Mais alors, que reste-t-il du fantastique et de la géométrie si l'on développe cette approche ?

3.2. TOPOLOGIE MONSTRUEUSE DANS LE CONO SUR : ÉTUDE DE CAS DANS *DISTANCIA DE RESCATE* DE SAMANTA SCHWEBLIN

56. On sait le succès que connaissent depuis une dizaine d'années les auteures du Cône Sud, dans leur écriture contemporaine des figures de l'horreur, de la terreur, du gore, ou du gothique. La lecture de *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, est troublante à plusieurs égards. Le titre pose immédiatement la question de la topologie, puisqu'il renvoie à une zone spatiale subjective reliant une mère à son enfant et au-delà de laquelle celle-ci n'est plus en mesure de le sauver s'il est en danger, le Fort-Da freudien n'étant d'ailleurs sans doute pas étranger à ce choix. Mais l'auteure va plus loin, et son texte, en 2014, pose un nouveau rapport à la présence, ou la mobilisation, du fantastique. Soulignons d'emblée que le texte se trouve à la limite entre un court roman et une longue nouvelle : le nombre de personnages est limité, l'action se concentre autour d'un événement central, il y a peu de déplacements dans l'espace, ce qui marque une unité propre à la nouvelle. Néanmoins, les choix d'écriture rompent avec la chaîne de succession des événements et génèrent des segments narratifs, bornés par les analepses, qui forment des unités de sens, mais aussi des stratifications dans le récit, et des enchâssements. Cette segmentation isole

des passages, faisant de l'inquiétante étrangeté un fil conducteur – le lecteur mène une enquête dès le début du texte, ne serait-ce que pour identifier la situation d'énonciation, en l'occurrence un dialogue entre une femme qui agonise et la voix d'un enfant empoisonné dont l'âme a été séparée de son corps – dans cette œuvre sans chapitres.

57. Ce qui attire l'attention du lecteur, c'est le mélange des genres : partant du contexte de l'éco-anxiété, Schweblin décline plusieurs descriptions extrêmes de l'horreur – que nous considérons comme une peur ayant un objet déterminé – et de la terreur, c'est-à-dire une peur n'ayant pas d'objet précis, mais soumise à une menace susceptible de mettre en péril l'individu ; mais elle combine également ces descriptions avec le principe de la transmigration des âmes, une solution comme une autre face à l'empoisonnement des habitants de la ville en raison de l'eau polluée par le glyphosate.
58. L'intérêt de l'auteure pour les nouvelles de Cortázar est manifeste, et elle exprime très clairement son intérêt pour la structure des textes, leur « géométrie » interne, parfois d'ailleurs au détriment même de la thématique :

¿De dónde surgen tus historias?

Hay demasiadas dando vueltas, más bien, busco un narrador, un ritmo. La historia de Distancia de rescate, por ejemplo, no me interesaba: lo importante es el modo que elegí para contarla (Fernández ; 2018).

59. Il y a donc dans l'écriture de Schweblin une attention toute particulière portée à la construction : l'inquiétante étrangeté y est à la fois atmosphère – cette angoisse liée à la crise environnementale a d'ailleurs des résonances qui a-territorialisent la question et permettent par exemple au lecteur européen de reconnaître des préoccupations qui lui sont familières – et ressort narratif, dans la mesure où elle rythme la progression de la lecture, car les personnages sont à la recherche d'un « punto exacto », c'est-à-dire, mais on ne le comprend que peu à peu, le moment de l'empoisonnement au contact des substances toxiques. Mais, et c'est là que l'idée du rhizome semble insister, Schweblin parsème son texte de passages-clés, où l'inquiétante étrangeté est manifestement au cœur de la description, avant de créer des réseaux avec d'autres passages, pour les éclairer et leur donner du sens, soit immédiatement, soit *a posteriori*. On en veut pour preuve, notamment, une séquence narrative qui s'avère être un cauchemar de la protagoniste, où sa fille lui devient complètement étrangère et adopte des comportements qui ne lui ressemblent pas, y compris violents : il s'agit

en réalité d'une prémonition d'une mère, dont la fille, elle aussi intoxiquée, pourra trouver un espoir de survie par la transmigration.

60. Ce qui marque, dans cette écriture, c'est la revendication de l'attachement à la monstruosité comme conséquence des pratiques qui mettent la nature à mal. L'arrivée d'un personnage d'arrière-plan, Abigaíl, est en ce sens révélatrice de l'impression de menace et du développement de cet inquiétant familier, du reconnaissable dans la différence, qui génère le malaise :

Una nena aparece lentamente. Pienso que todavía está jugando, porque reniega tanto que parece un mono, pero después veo que tiene una de las piernas muy corta, como si apenas se extendiera por debajo de la rodilla, pero aún así tuviera un pie. Cuando levanta la cabeza para mirarnos vemos la frente, una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza. Nina me aprieta la mano y hace su risa nerviosa. Está bien que Nina vea esto, pienso. Está bien que sepa que no todos nacemos iguales, que aprenda a no asustarse. Pero secretamente pienso que si ésa fuera mi hija no sabría qué hacer. Es algo horroroso, y la historia de tu madre se me viene a la cabeza. Pienso en vos, o en el otro David, el primer David sin su dedo. Esto es todavía peor, pienso. Yo no tendría las fuerzas. Pero la mujer viene hacia acá arrastrándola con paciencia, le limpia la cabeza sin pelos, como si tuviera polvo, y le habla con dulzura al oído, diciendo algo sobre nosotras que no podemos escuchar (Schweblin, 2014 ; 41-42).

61. Mais cette présentation, à la différence d'autres textes qui ont pu utiliser la description sensationnaliste, un peu voyeuriste – sans parler du déploiement de ces effets au cinéma – pour susciter un malaise physique, a plutôt comme conséquence l'identification des dégâts causés par le glyphosate sur le corps d'une enfant et la préfiguration d'un passage, plus loin dans le texte, où apparaîtront d'autres enfants difformes en raison des produits toxiques utilisés dans la région : le rhizome opère et se charge d'angoisse. L'inquiétante étrangeté est alors au service de la réflexion sur les implications d'une pratique agricole antinaturelle.

62. Si l'on raisonne maintenant à l'échelle du lien qui unit un texte, son contexte et la critique, il est donc pertinent de sortir des représentations génériques et des catégories pour observer le texte tel qu'il « fonctionne » et fait naître les impressions de malaise, de peur, voire de terreur. On ne nie pas pour autant la proximité entre les auteurs, comme d'ailleurs Cortázar lui-même l'évoquait déjà en 1975 :

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y

donde la presencia de lo específicamente « gótico » es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe, y, *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura (1975 ; 145).

63. Il rappelle donc l'absence de logique ou d'explication rationnelle, et l'aspect aléatoire de certaines circonstances. Ainsi, l'écriture gothique serait à percevoir comme une modalité d'expression qui « a pris », qui a trouvé un enracinement dans le contexte du Cône Sud, un terreau favorable pour un rhizome dont les filaments relient les écritures.
64. Samanta Schweblin fait partie d'une génération de femmes qui, comme Valeria Correa Fiz ou Mariana Enríquez, démodélisent les géométries connues ainsi que certaines formes et figures identifiées, pour former des textes où l'inquiétante étrangeté intervient finalement sur le mode de la concentration et de la densité pour développer un sentiment de malaise, et refusent les catégories et les classifications. Cette génération de femmes, placées sur le devant de la scène éditoriale contemporaine, marque une nouvelle forme d'occurrence du sentiment d'inquiétante étrangeté. À moins qu'elle n'ait toujours existé, sans que l'on ne parvienne à la décrire convenablement.

Conclusion : l'arbre qui ne cache plus la forêt ?

65. Arabesques vertigineuses, lignes de fuite topologiques, rhizomes difformes... ce parcours nous aura donné l'occasion de déterminer trois manières différentes d'appréhender une possible représentation graphique de l'inquiétante étrangeté transmise par l'écriture fantastique. Il ne faut pas pour autant être aveugle aux gageures des croisements interdisciplinaires, ni au démon de l'analogie. Toujours est-il que le recours à la géométrie permet de s'affranchir, au moins un temps, de la contrainte du dualisme, de l'historicité, de la filiation, et de raisonner d'une époque à l'autre, et d'un pays à l'autre, en gardant une constante, celle de l'inquiétante étrangeté freudienne, qui semble se maintenir en dépit des variations contextuelles. Comme le précisent Deleuze et Guattari :

Être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore, se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc,

quitte à les faire servir à de nouveaux usages étranges. Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicelles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique (1980 ; 23).

66. Ce qui compte finalement, c'est la possibilité d'articuler cette analyse avec les définitions traditionnelles, tout en prenant en considération des textes mineurs peu étudiés, mais aussi des textes d'auteurs contemporains qui expérimentent de nouvelles manières de suggérer l'inquiétante étrangeté chez leurs lecteurs.
67. On pourrait donc être tenté d'élaborer une typologie de ces inquiétantes étrangetés, qui répartirait les différents effets selon leur nature, mais cela risquerait de nous conduire à des dichotomies, des catégorisations et autres dualismes arborescents. Or justement, ce qui donne toute sa valeur et sa richesse au fantastique, c'est sa faculté à s'adapter, tel un caméléon, aux époques et aux contextes, hors des cadres. En ce premier quart de XXI^e siècle, les facultés cérébrales encore inexplorées, les connexions de pensées aléatoires et autres fonctionnements des neurones-miroirs donnent encore suffisamment de matière pour tenter, par le biais de cette écriture graduelle, de rendre compte aussi exactement que possible, que ce soit dans la perfection d'un reflet labyrinthique, dans une fissure qui craquèle un vernis un peu trop parfait pour être vrai, ou dans des bourgeonnements souterrains, de cette étrange magie qui peuple notre quotidien.

Bibliographie

ALEMANY BAY Carmen, «¿Una nueva modalidad de lo insólito en los tiempos modernos?», *Realidades fracturadas: Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, coord. Natalia Álvarez Méndez, Ana Abello Verano, Madrid, Visor, 2019, p. 307-324.

BAVOUX Jean-Jacques et CHAPELON Laurent, *Dictionnaire d'analyse spatiale*, Paris, Armand Colin, 2014.

BELEVAN Harry, *Cuentos de bolsillo*, Lima, Editorial Universitaria, 2007.

BELLEMIN-NOËL Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, n° 2, 1971.

BELLO MARCANO Manuel, « Jorge Luis Borges et la dédalographie. Introduction fictionnelle à un archétype spatial », *Sociétés*, n° 113, 2011, p. 73-80.

BORGES Jorge Luis, *Miscelanea*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

CAILLOIS Roger, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008.

CAMPRA Rosalba, *Territorios de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

CORREA FIZ Valeria, *La condición animal*, Madrid, Páginas de espuma, 2016.

CORTÁZAR Julio, *Cuentos completos II*, Barcelona, Debolsillo, 2016.

_____, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Caravelle*, n° 25, 1975, p. 145-151.

DE MARGERIE Diane, « Les visions géométriques de Julio Cortázar », *Le quotidien de Paris*, 02/06/1976. Disponible à l'adresse : <https://tinyurl.com/2pxez2e6> (Consulté le 15 janvier 2024).

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DUGHI Pilar, *Todos los cuentos*, Lima, Campo Letrado, 2017.

FERNÁNDEZ Juana María, « La escritora argentina que da miedo en todo el mundo », *Clarín*, 11/02/2018. Disponible à l'adresse : <https://tinyurl.com/5hdks2am> (Consulté le 15 janvier 2024).

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* [1919], Paris, Gallimard, 1985.

_____, *L'inquiétant familial* (Trad. Olivier Mannoni), Paris, Payot & Rivages, 2011.

HERNÁNDEZ Felisberto, *Obras completas*, México, Siglo XXI Editores, 1983.

LARA ZAVALA Hernán, « Para una geometría del cuento », *Teorías del cuento*, México, UNAM, 1995, p. 369-376.

LENNE Gérard, *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, Paris, Henri Veyrier, 1985.

LORD Michel, *La logique de l'impossible*, Québec, Nuit Blanche, 1995.

LOUYER Audrey, « Terror, horror y miedo entre los monstruos de la literatura peruana », *Expresiones del horror en la ficción hispánica*, Madrid, Aluvión, 2019.

MARTÍNEZ José María, *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011.

MOLINO Jean, « Trois modèles d'analyse du fantastique », *Europe*, n° 611, 1980, p. 12-26.

PEREDA Rosa María, « De la piedra eterna », *Triunfo*, 19/11/1977. Disponible à l'adresse <http://hdl.handle.net/10366/68119> (Consulté le 15 janvier 2024).

POE Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1951.

POMEL Fabienne, « Allégorie et anamorphose : l'exercice d'une double vue », *L'inscription du regard : Moyen-Âge – Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 1995.

QUIROGA Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid, CSIC, 1993.

RIBEYRO Julio Ramón, *Cuentos completos (1952-1994)*, Madrid, Alfaguara, 1998.

ROAS David (Dir.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

_____, *Tras los límites de lo real*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.

RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, « Cortázar: Una lección de geometría », *Plural*, México, n° 40, 1975, p. 74-80.

SCHWEBLIN Samanta, *Distancia de rescate*, Barcelona, Penguin Random House, 2014.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

VALENZUELA Luisa, JOZEF Bella et SICARD Alain, *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, México, Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar-Universidad de Guadalajara, 2002.