

**Le silence du texte pour (ne pas) décrire  
l'insupportable violence :  
l'écriture en creux d'Emiliano Monge dans  
*La superficie más honda***

MARIE-JOSÉ HANAĪ

UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE, ERIAC (UR 4705), F-76130,  
MONT-SAINT-AIGNAN, FRANCE  
marie-jose.hanai@univ-rouen.fr

1. L'objet de cette brève étude repose sur la lecture interprétative ouverte d'un recueil de nouvelles publié par le Mexicain Emiliano Monge<sup>1</sup> en 2016 pour sa première édition, *La superficie más honda* – dont nous citerons la deuxième édition, de 2017. Depuis le début de sa carrière d'écrivain de fictions, Monge pose un regard exigeant et problématisant, pour le moins dérangent et souvent provocateur mais toujours original, sur une réalité collective imprégnée de la violence vécue par ses concitoyens, cherchant des modalités d'écriture de ce monde chaotique et funeste qui rompent avec la banalisation, au cœur de la société, des activités menées par le crime organisé et des dommages collatéraux que celles-ci entraînent.
2. Avec les récits qui composent *La superficie más honda*, Monge expérimente une stratégie qui présente une variation scripturaire si on la compare à celle du roman *Las tierras arrasadas* (Monge, 2015) publié juste avant : l'auteur y avait choisi de raconter depuis l'intérieur d'une histoire d'amour surprenante les méfaits d'une bande criminelle en s'inspirant de la tragédie grecque et du style épique de certains modèles littéraires, afin d'inventer une nouvelle version, symbolique, de l'expérience de la violence. Les onze nouvelles de *La superficie más honda* fouillent sous la surface de cette vio-

1 Emiliano Monge est né en 1978 dans la ville de Mexico. Des études en Sciences Politiques marquent le début de son parcours et sont à la base de ses activités de recherche et de publication en tant que politologue. Il aborde l'écriture de fiction dans un second temps et commence par publier un recueil de nouvelles en 2008. Depuis, il enchaîne la pratique romanesque et nouvelliste, ce qui lui vaut des prix littéraires et une reconnaissance de la critique et des lecteurs comme membre d'une génération d'intellectuels et d'écrivains mexicains – celle de 1970 – qui évoluent au XXI<sup>e</sup> siècle dans une situation de confrontation aux maux d'une réalité où la violence est devenue un mode de vie.

lence qui constitue le pain quotidien, douloureusement banal, des individus vivant au Mexique et explorent aussi la part destructive de chacun, interrogeant les ravages internes qui bouleversent irrémédiablement l'existence. Dans la perspective ouverte par le questionnement sur l'indécrit, nous nous attacherons à certaines de ces nouvelles, et souvent à leur *excipit*, pour apprécier un art de ne pas décrire. Si d'autres auteurs contemporains et amis de Monge choisissent de multiplier, au sein de leur texte, les modalités scripturaires pour oser décrire la violence – c'est le cas par exemple de l'hétéroglossie maniée par Antonio Ortuño dans *La fila india* (Ortuño, 2013) –, le recueil qui nous intéresse opte pour se taire comme stratégie visant à créer un flot d'images chez un lecteur perplexe dont le potentiel créateur du texte semble exacerbé par l'absence de description. Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont Emiliano Monge manie l'indécrit pour écrire la violence.

### **1. Première approche : les enjeux de l'indécrit**

3. En tant que notion ou idée, l'indécrit lance indéniablement un défi multiple. Le terme frappe en effet tout d'abord par les ramifications qu'il ne manque pas d'établir avec des notions connexes, telles que la description, le descriptif, l'indescriptible, qui renvoient à des domaines divers (l'analyse stylistique, la sémiotique, la sociologie, la psychologie, la biologie, les sciences du vivant en général...). Un rapide examen morphosyntaxique indique qu'il s'appuie sur une forme adjectivale, substantivée pour en faire un ensemble définitionnel. Le Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré donne ainsi l'acception suivante pour l'adjectif qualificatif *indécrit*, *ite*<sup>2</sup> : « qui n'a point été décrit » et ajoute l'exemple « plante indécrite » (Littré, 1873-1874), ce qui inviterait à considérer le terme selon un critère de classification des espèces (végétales, animales) : la « plante indécrite » manifesterait ainsi la découverte d'un spécimen dont la forme, les attributs, ne se trouveraient pas consignés, d'où un travail nécessaire afin de remédier à un manque. Le préfixe exprime ainsi une négation, un état lacunaire, mais il induit aussi la perspective d'un état contraire, où l'objet considéré serait décrit. L'indécrit s'applique à ce qui n'est pas décrit, mais suggère le pas encore décrit et donc le prochainement décrit, afin que la connaissance du monde, de la réalité, soit complète. Il faut, comme on le voit avec ces

2 Le signe † qui précède le mot indique qu'il ne se trouve pas dans le Dictionnaire de l'Académie, selon les précisions données par Littré au début du Tome 1 de son ouvrage.

quelques remarques, en revenir à l'origine verbale du mot, la négation du participe passé du verbe décrire, dont l'antonyme en tant qu'infinitif – *indécrire* – n'apparaît dans aucun dictionnaire français. Pourtant, l'indécrit caractériserait l'état résultant de la non mise en œuvre de l'opération consistant à décrire, ou encore de l'impossibilité ou du refus de décrire, voire de l'échec à le faire.

4. À ce premier coup d'œil s'ajoutent les liens, comme mentionné plus haut, avec des termes rattachés à la même étymologie, ainsi que la dernière observation sur le jeu antonymique entre *décrire* et *indécrit* le met en évidence. Les limites de cette étude ne nous permettent pas de revenir dans le détail sur la théorisation complexe que plusieurs sémioticiens et chercheurs en didactique ont développée sur la description et le système descriptif en linguistique et littérature. Néanmoins, puisqu'il s'agit de réfléchir à ce qui n'est pas décrit, nous ne pouvons pas ne pas poser brièvement une réflexion sur la description, que nous empruntons ici à un article d'Yves Reuter<sup>3</sup> : « La description s'articule fondamentalement sur un référent construit pour *faire voir*, pour procurer l'impression au lecteur qu'il peut se figurer l'objet mis en scène. » Cet objet est doté de « trois caractéristiques majeures : la visibilité, la possibilité d'être catégorisé et le "statisme" », et il sera considéré d'autant plus comme « descriptible » qu'il sera « porteur de ces traits » (Reuter, 1998 ; §26). La « visibilité » implique en écriture le recours à des composantes, des détails d'ordres divers, qui distingueront l'objet et donneront au lecteur l'illusion de se trouver face à lui, en train de le contempler aux côtés du narrateur ; la catégorisation fait appel à la capacité de reconnaissance de la part du lecteur, qui tend à classer l'objet dans un type identifiable. Enfin, Reuter précise que le « statisme » suppose « l'absence d'ordre causal-chronologique (ou sa suspension) dans l'objet décrit et l'absence de transformation programmée (ou sa suspension) » (Reuter, 1998 ; §39).

5. À partir de ces quelques pistes, nous débouchons sur une question : pourquoi un objet serait-il indescriptible ? Et dans le cadre qui nous intéresse, l'indécrit s'expliquerait-il par le caractère indescriptible de cet objet ?

3 Yves Reuter s'appuie bien entendu sur un appareil de références bibliographiques important quant aux notions de description et de descriptif, dont les travaux de Philippe Hamon.

## **2. Deuxième approche : comment décrire la violence ?**

6. En effet, l'objet que nous ciblons ici est la violence ; de fait, plus concrètement, les actes violents commis par des individus à l'encontre d'autres individus. La réflexion sur l'écriture de la violence a elle aussi donné lieu à de nombreuses théorisations et analyses particulières. Nous centrons notre interrogation sur une *modalité d'écriture*, qui est celle de la description, avec ce qu'elle implique, en fonction des rappels précédents, en termes de visualisation, de reconnaissance et d'impression d'une image immobile dans l'esprit du lecteur. Quand il s'agit d'actes violents, l'entreprise est-elle tenable ? Quel est son degré de réalisation et de viabilité dans la réception que le lecteur fera de la description en question ? La violence n'est-elle pas liée au critère de l'indescriptible, aussi bien au niveau de la production que de la réception ? Indescriptible parce qu'intolérable, inadmissible d'un point de vue éthique. Le résultat pourrait-il être autre que l'indécrit ?
7. En 2010, Cécile Lavergne et Anton Perdoncin – deux doctorants, la première en philosophie et le second en sociologie – ont coordonné et introduit un numéro de la revue *Tracés* consacré précisément à la description de la violence dans le domaine des sciences humaines. Ils commencent par questionner la pertinence de l'écriture consistant à décrire la violence : « La question soulève de redoutables problèmes théoriques, épistémologiques, éthiques et politiques : les qualités objectives d'une description rigoureuse qui permettrait aux sciences humaines de produire des représentations de leurs objets les plus fidèles et adéquates [...], s'érodent au contact de l'objet violence, qui met en jeu les frontières du légitime et de l'illégitime, du tolérable et de l'intolérable [...]. » (Lavergne & Perdoncin, 2010 ; §2) L'une des visées de la description, soulignée par Yves Reuter, est explicative, s'agissant « de comprendre, de faire comprendre, de construire, de donner du savoir » (Reuter, 1998 ; §95), et l'éditorial élaboré par Lavergne et Perdoncin formule une justification didactique d'une écriture descriptive des actes violents et des conséquences qu'ils provoquent : « La tâche fondamentale du chercheur serait donc bien de "donner à voir" les phénomènes violents, par *un souci de précision dans la description* des gestes et des intentions violentes, et par la *restitution du lexique* de la violence utilisé par les acteurs, afin de fournir aux lecteurs *les moyens d'une juste compréhension*

des ressorts politiques et sociaux de la violence. » (Lavergne & Perdoncin, 2010 ; §32) (Nous soulignons)

8. Permettre de comprendre les mécanismes qui articulent la production de phénomènes violents perpétrés par des criminels contre leurs semblables humains : serait-ce là un argument suffisant et convaincant pour que la violence accède au statut d'objet descriptible ? Le premier stade, celui de *l'écriture de la violence*, se heurte à « trois écueils majeurs » selon Lavergne et Perdoncin : « la spectacularisation, l'aseptisation et la moralisation. La violence est en effet non seulement "déraisonnable", mais elle est aussi parfois "insoutenable" et confronte l'écriture des sciences sociales à ses propres limites, la spectacularisation et l'aseptisation des récits de violence provoquant respectivement dégoût et déréalisation. » (Lavergne et Perdoncin, 2010 ; §17) C'est dire si la modalité scripturaire qu'est la description multiplie ces obstacles, dans la mesure où elle est apparue comme un instrument d'explication et de compréhension, qui requiert une méthode. Quant à Yves Reuter, il propose en conclusion de sa réflexion, en renvoyant à une analyse de François Laplantine, d'envisager le descriptif comme la production d'un « inédit » : « Il y a de la description, s'il existe du nouveau, du non évident, du non connu, quelque chose digne d'être décrit. » (Reuter, 1998 ; §111)
9. On observe ainsi une tension périlleuse entre l'intérêt de donner à voir, donc de marquer l'esprit du lecteur et de faire connaître, propre à l'entreprise descriptive, et l'objet « violence » à décrire, de par les recours employés – quelles méthodes pour mettre en scène la violence ? – et le but visé – identifier le lecteur avec la victime, l'horrifier ? Le mettre à distance ? Dénoncer la violence ? La résolution de cette tension se trouverait-elle, au sein d'un texte de fiction, dans un jeu de miroir entre ce qui n'est pas décrit et la virtualité multiple de sa description ?

### **3. L'écriture d'Emiliano Monge : qu'est-ce qui est imaginé/imaginable sous la surface de l'indécrit ?**

10. C'est cette stratégie que semble avoir empruntée Emiliano Monge dans certaines des nouvelles qui nous intéressent ici plus particulièrement, et dont nous nous proposons maintenant de rendre compte en termes de

contrepoint entre ce qui manque et ce que le lecteur imagine en construisant les détails descriptifs de la violence.

### 3.1 QUELLE SURFACE ET QUELLE PROFONDEUR ?

11. Le paratexte constitué par le titre du recueil et l'illustration de première de couverture pour l'édition de 2017<sup>4</sup>, qui jouent sur la surprise et l'invitation à considérer une surface avec un œil nouveau, est révélateur du choix opéré par l'auteur d'aller à contrecourant de la logique rationnelle immédiate. L'oxymore sur lequel est fondé le titre est frappant en effet : il ne s'agit pas *simplement* de creuser sous la surface – de la société, du vécu, des êtres –, mais de concevoir la surface comme une épaisseur sans fin, ou un puits sans fond, où s'abîment les tentatives de décrire les événements afin d'expliquer ce qui arrive aux personnages pris dans la tourmente de la violence. Une surface est certes rationnellement plus ou moins épaisse, mais ce qui est ici en jeu, c'est d'aller chercher superlativement au plus profond, démarche qui questionne la notion même de surface et tend à l'effacer. Le dessin qui accompagne le titre a su capter le jeu de l'oxymore, en multipliant les couches superficielles et en ouvrant sur un abîme noir et dense sans visibilité – donc, comment décrire l'objet ? – et sans fond apparent. Les voix narratives des nouvelles, à la troisième ou à la première personne, ne décrivent pas la violence infligée/subie : celle-ci est trop présente et prégnante dans la réalité vécue collectivement par ceux et celles qui se trouvent dans le pays, qu'ils soient mexicains ou migrants. L'enjeu pour le créateur de mondes fictionnels consiste ainsi à transformer l'expérience banalisée de la violence réelle en un défi descriptif qui serait d'écrire en creux l'indécrit.

### 3.2 UNE DESCRIPTION ABSENTE

12. De façon globale, l'écriture d'Emiliano Monge semble accorder une place mineure à la description, préférant jouer sur les ressources multiples du narratif, par le mélange des discours, les métaphores, la création d'atmosphères imprégnées d'étrangeté et d'angoisse. L'indécrit peut trouver sa place dans ce type d'écriture. Prenons l'exemple de la première nouvelle. Son protagoniste, victime de l'attaque d'une bande criminelle dans une petite ville où il vient d'arriver afin d'y retrouver une fille qu'il veut séduire,

4 La dessinatrice en est Mariana Magdaleno.

est incapable de prendre conscience des actes violents qu'il subit : « Hernández ya no supo cómo lo arrastraron, cómo lo amarraron de los pies y de las manos ni cómo lo aventaron dentro de una camioneta. » (Monge, 2017 ; 20) La voix narrative, en focalisation interne, révèle par l'usage des négations l'incapacité de la victime, et partant, la sienne même, à décrire les auteurs de ces actes, tout comme les instruments employés. L'incertitude continue à envelopper l'identité des victimes : « Volvió en sí dos horas más tarde, cuando *alguien*, *quizá* alguno de los niños que se habían reído antes, le echó encima un cubetazo. Pero cuando por fin abrió los ojos *no había nadie* enfrente suyo » (Monge, 2017 ; 21) (nous soulignons). Hernández se heurte ensuite à l'impossibilité de reconnaître à qui appartiennent les voix qu'il entend – une femme qu'il a aidée à fuir devant le déferlement des délinquants ? La fille qu'il est venu voir ? Sa mère ? (Monge, 2017 ; 21) – et de savoir quel rôle joue chacun des individus présents. Tout échappe donc à l'éventuelle description des agresseurs, plongeant le lecteur dans une angoisse particulière générée par l'indécrit.

### 3.3 L'INACHEVÉ DE L'INDÉCRIT

13. L'un des atouts de cette écriture en creux est de laisser le lecteur en suspens à la fin du récit : la structure de la nouvelle repose sur une inconclusion, une ouverture vers un abîme d'hypothèses dans lequel tombe ce lecteur, qui, de fait et de façon paradoxale, appellerait de ses vœux la description précise, explicative, des actes commis par les personnages auteurs de violences, afin de réduire, si cela était possible, la terreur provoquée par le vide de l'*excipit*. Ce blanc descriptif contribue à augmenter le potentiel imaginaire du lecteur, qui se hâte de passer à la nouvelle suivante pour échapper à la construction en images détaillées des actes tus par l'écriture, ou qui accepte d'y plonger. Monge a plusieurs fois, dans des entrevues, commenté sa volonté de réveiller les lecteurs, de les alerter, de les faire réagir, afin que l'habitude n'enveloppe plus la violence (Hanaï, 2019). La technique consistant à ne pas décrire ce que le lecteur pressent, guidé par le crescendo qui orchestre le récit et souvent par le titre de la nouvelle, semble d'une redoutable efficacité : l'indécrit se projette dans une description qui échappe au texte, mais qui prend forme dans l'imagination du lecteur. Nous n'en donnerons que quelques exemples significatifs.

14. Revenons à Hernández aux mains de ses ravisseurs. Le titre de cette nouvelle inaugurale laisse le lecteur perplexe : « *Alguien que estaba ahí*

sobrando ». Plus on avance dans l'histoire, plus on capte la pertinence du pronom indéfini qui s'impose en tant qu'axe directeur (*cf. supra*). Mais à quel lieu renvoie l'adverbe ? À la ville elle-même, envahie par l'assaut de la bande délinquante, où Hernández, l'étranger, serait en trop ? La dernière phrase fait basculer le lecteur vers une autre interprétation, mais le lieu, génériquement désigné, reste indécrit, approfondissant le flou de l'image : « Y los que estaban ahí sobrando fueron dejando de a una el cuarto. » (Monge, 2017 ; 22) Celui que la victime suppose être le chef de la bande vient de lancer à la cantonade : « *que alguien pida ser primero* » (Monge, 2017 ; 22), entraînant la mise en avant de ce « quelqu'un », sans qu'Hernández ni le lecteur sache de qui il s'agit, et par conséquent le départ des autres. Fin de la nouvelle. Placé au bord du gouffre de l'indécrit, le lecteur est doublement sollicité : c'est à son imagination effarée de décrire les sévices infligés par ce « quelqu'un » à la victime, puis ceux à venir, que les personnages ayant quitté la pièce puisqu'ils y étaient en trop ne manqueront pas de faire subir lorsque leur tour sera venu à Hernández l'étranger.

15. La troisième nouvelle offre une légère variation par rapport à la stratégie utilisée à la fin de la première, mais elle invite encore à s'interroger sur un titre énigmatique, « Lo que no pueden decirnos », qui ne s'éclaire qu'avec l'*excipit*, et elle ajoute une histoire terrifiante à la représentation de la violence criminelle organisée qui atteint les Mexicains. Un jeune couple installé en marge d'un village, dans une région désertique, est en butte au harcèlement des habitants de l'endroit, qui ne leur adressent aucun mot – une piste trompeuse proposée au lecteur pour la compréhension du titre –, mais attaquent leur petite maison à coups de pierres. Le couple abandonne et décide de partir, mais sur leur chemin, les deux personnages se heurtent à une autre manifestation de violence, exercée cette fois sur leur corps, acte que la voix narrative ne décrit pas, préférant jouer sur l'accumulation rapide de verbes d'action qui s'opposent au statisme auparavant évoqué comme trait propre à la description : « Antes de que Paola o Marcos se den cuenta, salen varios hombres de la nada, corren hacia ellos, los arrancan a la fuerza del vehículo, los tiran sobre el suelo, los golpean hasta dejarlos inconscientes, fuerzan sus quijadas y utilizan sus cuchillos. » Puis les derniers mots donnent un nouveau sens au titre : « sobre el reguero de su sangre y aspirando el hedor que los aquieta, aceptarán que el silencio empieza dentro de su boca » (Monge, 2017 ; 45). La violence de l'acte qui a consisté à leur couper la langue, dont la description serait insupportable,

reste en creux entre les deux paragraphes qui closent le texte, mais elle est nourrie par les termes « quijadas » et « cuchillos » associés à des verbes d'action. Le lecteur, à qui la description serait épargnée, n'en est que plus hanté par ce qui lui est refusé.

16. Monge explore aussi dans ce recueil de façon saisissante la violence intime, familiale, qui lie/déchire les individus. Dans la nouvelle « Mejor hablemos de mí », la narratrice, qui est écrivaine, fait face à des policiers, dont la présence dans son appartement ne sera justifiée qu'à la toute fin du récit, où l'autrice, qui est aussi mère de deux enfants, évoque des corps étendus là, qu'elle voudrait faire disparaître par le discours : « hablar de mí como si no estuvieran ahí esos cuerpos » (Monge, 2017 ; 59). Le lecteur doit alors réorganiser les deux plans de l'histoire, celui d'une réalité qui ne génère que des obstacles au travail d'écriture où veut rester plongée la narratrice – l'appel de son ex-mari qui lui annonce le suicide de son beau-père, la nécessité de réveiller les enfants pour les préparer à rejoindre leur père – et celui de la nouvelle qu'elle essaie de terminer, où trois garçons trompeusement vêtus de « sucios uniformes » (Monge, 2017 ; 50) – c'est bien là un exemple descriptif ponctuel et squelettique, mais il permet d'établir un lien entre les personnages de la fiction et les employés de la ville chargés du nettoyage des rues pour lesquels la narratrice affirme ressentir de la compassion – se présentent à la porte d'un appartement avec des intentions criminelles et sont reçus par la propriétaire armée d'un couteau. Les deux plans interfèrent et le lecteur comprend que la mère a assassiné ses enfants comme le personnage de sa nouvelle attaque les jeunes voleurs à coups de couteau. C'est finalement le texte écrit par l'autrice – « “[...] Fue así que atacó ella sus cuerpos empuñando con fuerza el cuchillo” » (Monge, 2017 ; 59) – qui supplée le blanc descriptif du meurtre des enfants, dont l'exécution est tue, tout comme les cris et le sang que le lecteur ne peut s'empêcher d'imaginer.

17. Face à la violence indécrète de l'infanticide, une autre nouvelle propose d'explorer la distorsion qui habite les relations filiales. Le titre, « Una lúgubre satisfacción », est encore un exemple de cataphore qui prend tout son sens par sa répétition dans la dernière phrase du texte. Au cours d'une unité temporelle très concentrée, une nuit, Emanuel doit conduire son fils aîné de dix-sept ans, Mario, aux urgences de l'hôpital, car celui-ci est victime d'une crise d'appendicite aiguë. La douleur physique de Mario prend de l'ampleur, tandis que son père se remémore, à travers des objets qui

encombrent la maison et le jardin, ses nombreux projets professionnels avortés en raison du besoin d'économies causé par les tout aussi nombreuses grossesses de sa femme. Emanuel est un entrepreneur raté, poursuivi par la faillite ou la non réalisation de ses tentatives. Violence physique et violence morale, toutes deux subies, habitent ces deux personnages du fils et du père. Mais Emanuel sent monter en lui une émotion joyeuse : l'opération chirurgicale sous anesthésie de Mario sera enfin l'occasion de réaliser, grâce à la complicité d'un ami médecin prénommé Isaac, ce que le père considère comme un devoir trop longtemps remis parce qu'interdit par sa femme et ses beaux-parents. Au matin, lorsque Mario, entouré de sa mère, ses frères et sœurs, ses grands-parents, reprend conscience, se manifeste dans son corps une douleur inédite, que des composantes descriptives très brèves permettent de signaler : « un extraño escozor, un ardor inverosímil en medio de las piernas » (Monge, 2017 ; 108). Alors que Mario soulève le drap, le blanc du texte joue sur l'in-description de ce que le garçon et sa famille découvrent. Le bref paragraphe suivant, qui constitue l'*excipit* de la nouvelle, donne vie aux cris de tous ces personnages, qui parviennent jusqu'à Emanuel, installé à la cafétéria : là, le père, de confession juive, éprouve la « lúgubre satisfacción » promise par le titre, ainsi qu'une « paz desconocida » (Monge, 2017 ; 108), sentiments permis par la circoncision de son fils aîné. La violence exercée par le père sur son fils relève de la pression religieuse et si on la compare à celle imaginée pour Hernández, Paola et Marcos, ou les enfants de l'écrivaine, on constate qu'elle repose sur le même recours à l'indécrit pour générer le vertige du lecteur. Dans la tonalité suggérée par cet *excipit*, se mêlent deux réactions : l'horreur ressentie par l'adolescent circoncis de force par son père et exprimée par les cris d'une famille maternelle dont le positionnement religieux s'affiche clairement à travers le crucifix présent dans la maison ; en face, la « satisfaction » d'Emanuel, dont la croyance différente est restée longtemps étouffée et qui profite de l'acte médical synonyme de salut pour son fils pour permettre l'accomplissement d'un rituel. C'est au prix d'une violence exercée sur son fils que le père trouve l'apaisement : on est ici frappé par cette tension entre deux pôles, dont le blanc typographique – expression visible du blanc de la conscience auquel Mario a été soumis – rend la complexité enfouie dans l'absence de description, donc d'explicitation univoque, de l'atteinte portée à l'intégrité physique de l'adolescent.

## Conclusion

---

18. Face à la formulation inhabituelle ou pour le moins non familière de la notion posée comme axe théorique de la réflexion, nous avons donc choisi de procéder par étapes simples afin de dégager l'intérêt des questions suscitées par l'indécrit en littérature. La base de notre étude a consisté à examiner la nature et la composition morphologique du terme *indécrit* : la tension entre le préfixe négatif et les potentialités cependant ouvertes par ce qui n'est pas décrit est apparue comme un point de départ dynamique dont nous avons pu faire découler la suite de notre réflexion.
19. Yves Reuter convoque la présence de l'inédit – autre terme formé à partir du même préfixe négatif – pour justifier la description. Mais dans quelle mesure l'inédit n'est-il pas mis en valeur par l'absence de description effective ? Notre deuxième approche, ciblée sur l'objet de la description attendue, mais non réalisée, a introduit le problème de la descriptibilité (si ce terme nous est permis) de la violence, vécue dans son effrayante banalité. L'indécrit se justifie par diverses pressions, morale, politique, idéologique, ce qui le légitime comme espace d'un refoulement invisible à la surface. Mais cette surface n'est jamais étanche, elle est au contraire toujours fissurée, ce qui permet d'entrer dans la logique interne de la profondeur, afin d'accéder aux multiples représentations tuées par l'indécrit. La surface est un espace d'illusion où se joue un simulacre et la fonction de la fiction est d'en gérer les enjeux. C'est ainsi que le recueil de nouvelles d'Emiliano Monge qui s'est imposé à nous comme un corpus déroutant s'est révélé particulièrement pertinent pour découvrir les atouts d'une écriture elliptique, où les descriptions semblent toujours faire défaut tout en étant contenues en germe dans les replis du texte.
20. Par rapport à cet objet qu'est la violence, l'indécrit trouve ainsi des avantages à le rester. Il apparaît dans les récits de fiction comme un détour pour donner au mal une autre transparence que celle apportée par les sciences sociales. La transparence du mal (ici, de la violence) n'est plus à décrire, mais à imaginer et l'imaginé devient une pensée, individuelle, mais aussi collective dans la réaction citoyenne voulue par les écrivains mexicains.
21. Dans le prolongement de notre première approche morphosyntaxique, nous voyons donc que l'indécrit se révèle en tant que forme formante et déformante du non-dit, lui-même insaisissable. L'indécrit est alors le

M.J. HANAÏ, « Le silence du texte pour (ne pas) décrire l'insupportable violence...»

dépassement de ce non-dit, une forme de transcendance, car il met à nu ses multiples formes et ouvre largement l'interprétation d'un texte. Il constitue ainsi une forme de liberté pour le lecteur.

## **Bibliographie**

---

HANAÏ Marie-José, « Traverser l'enfer mexicain : les voix des migrants dans l'univers de la fiction (Las tierras arrasadas d'Emiliano Monge) », in Restaurar lo vivo. Cuando la escritura desafía la violencia en América latina, FOUREZ Cathy et PALAISI Marie-Agnès (coord.), *Atlante. Revue d'Études romanes*, n° 11, Université de Lille, Automne 2019, p. 80-114. En ligne : <https://tinyurl.com/2rshe7xd>

LAVERGNE Cécile & PERDONCIN Anton, « Éditorial. La violence à l'épreuve de la description », *Tracés*, « Décrire la violence », n°19, 2010, p. 5-25. En ligne : <https://doi.org/10.4000/traces.4878> (consulté le 29 octobre 2023).

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 3, Paris, Hachette, 1873-1874.

MONGE Emiliano, *Las tierras arrasadas*, México, Penguin Random House, 2015.

\_\_\_\_\_, *La superficie más honda*, Barcelona, Penguin Random House, 2017.

ORTUÑO Antonio, *La fila india*, México, Océano, 2013.

REUTER Yves, « La description en questions », *La description : Théories, recherches, formation, enseignement*, REUTER Yves (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.47435> (consulté le 3 septembre 2023).