

Indescriptible et effet fantastique dans quelques nouvelles péruviennes contemporaines

AUDREY LOUYER

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE - CIRLEP (EA4299)

audrey.louyer@univ-reims.fr

1. Très tôt dans l'approche théorique de l'écriture fantastique, et dans le sillage des propositions de Todorov, la notion d'indescriptible semble inséparable de l'idée de prétérition :

si la prétérition oratoire développe ce qu'elle prétend laisser de côté, la prétérition fantastique, elle, procède de façon subtile à un réel effacement (c'est pourquoi on parle de pseudo-prétérition). Le mécanisme est le suivant : cela commence comme une véritable prétérition : « Je ne puis décrire ce que je vis : cela ressemblait, etc. » ; puis on s'aperçoit qu'en fait rien n'est effectivement décrit : il se produit un authentique « passage au-delà » (*praeter-itio*), au-delà du descriptible. Après l'annonce qu'on va taire quelque chose qui ne peut être dit, on propose quelques traces métaphoriques qui dessinent comme en négatif l'impossible à décrire (Bellemin-Noël, 1971 ; 113).

2. C'est cet « impossible à décrire », et qui pourtant demeure dans les fibres du texte, que nous voulons interroger dans ce travail. Nous parlerons ici d'effet fantastique dans la mesure où le fantastique n'est pas, à notre sens, un genre : il serait plutôt à percevoir comme une modalité d'écriture qui, par l'agencement des mots et la construction du récit, génère un effet particulier sur le lecteur. Notre définition du fantastique est l'aboutissement d'un processus de comparaison des définitions et des textes, en fonction de leur plus ou moins grande proximité, qui permet d'envisager cette modalité comme l'écriture d'une rencontre entre deux plans, le réel et l'impossible, qui pose une énigme insoluble au sein de laquelle s'opèrent des passages. L'expression fantastique, au Pérou, exprime parfois une polarisation très fortement marquée vers le merveilleux, ou vers le réalisme. Mais l'écriture fantastique est plutôt restée dans l'ombre, ou au second plan, au point que l'on se demande parfois s'il existe vraiment une tradition littéraire fantastique péruvienne. S'intéresser à la notion d'indescriptible dans l'écriture fantastique amène alors à s'interroger sur la cause de l'impossibilité à décrire. Au moins trois difficultés se posent à première vue : d'abord, la limite des mots, car le lexique est insuffisant pour partager un référent du

monde sensible considéré comme impossible, inadmissible, incroyable, extraordinaire ; ensuite, la limite du langage littéraire, qui est linéaire et différencié, et donc en décalage par rapport aux impressions immédiates de peur, d'incompréhension ou de surprise que suggère l'inquiétante étrangeté ; enfin, la limite des perceptions, qui génèrent des illusions ou des leurres au moment d'interpréter leur portée. Étudier la question de l'indescriptible suppose, en outre, de mieux définir le triangle *descripteur* (de quel type de personnage ou de voix s'agit-il ?), *descriptaire* (qui est le destinataire de la description et de quels outils de déchiffrement dispose-t-il ?) et le *réfèrent* (visible ou abstrait). On aboutit alors à l'interrogation suivante : dans quelle mesure le fantastique propose-t-il une transgression qui ne relève pas du simple jeu, mais révèle d'autres fonctions du descriptif, différentes de la place traditionnellement réservée à ce dernier dans les textes littéraires ? Si, dans un premier temps, l'esthétique de l'indicible implique des prétéritions qui rendent compte de l'indescriptible de manière détournée, il ne faut pas pour autant négliger les textes qui mettent à l'épreuve ce rapport à l'élément impossible (objet, situation, état...) pour tenter d'en rendre compte. Enfin, la réflexion sur le descriptif semble s'inscrire dans une optique plus vaste : la vocation du texte fantastique littéraire est peut-être aussi celle d'un constat, partagé avec le lecteur, du pouvoir – et des limites – du langage.

1. Une utilité narrative : le lecteur-enquêteur décrypte des éléments codifiés par une esthétique de l'indicible

1.1 LE FANTASTIQUE, UNE ÉCRITURE DU « SANS », DE L'ABSENT

3. Il est fréquent de constater que l'écriture d'expression fantastique est souvent caractérisée par la privation, notamment à travers les adjectifs utilisés pour la décrire : insolite, improbable, incroyable en sont quelques exemples. Précisons d'ailleurs que l'on distingue, dans ces listes, les adjectifs qui peuvent être employés sans ce préfixe, tels « probable », « vraisemblable », « possible », et ceux qui ne le sont pas hors de la négation (« solite », « ouï » ou encore « croyable » : on ne peut dire d'une situation qu'elle est « croyable »). Entre ces deux extrêmes, on signalera aussi que la symétrie entre un adjectif et son prétendu contraire, précédé d'un préfixe négatif, n'est pas toujours exacte : le binôme « admissible », utilisé dans certains contextes seulement, et « inadmissible », qui implique de glisser

vers le plan moral, est un bon exemple de cette distorsion sémantique (Anscombe, 1994).

4. S'il est complexe d'aborder la caractérisation du fantastique autrement que par l'absence, la carence ou le vide, on comprendra que le processus du descriptif, constitutif de l'effet fantastique, est lui aussi soumis à la question de l'impossibilité à décrire. C'est pourquoi Jean Bellemin-Noël (1971 ; 112) parle de « rhétorique de l'indicible ». David Roas (2011), dans une approche définitoire qui rénove la conception de Todorov en intégrant des théories plus récentes et des corpus qui prennent en compte les textes latino-américains et les reproches effectués par Ana María Barrenechea (1972), détermine une caractéristique essentielle pour tenter de définir le fantastique : le conflit entre le réel – et mieux vaudrait dire le consensus que nous avons autour de ce qui est réel ou vraisemblable – et l'impossible est alors au centre de l'effet fantastique. L'enjeu repose sur la manière de mettre en mots l'événement impossible : ne pas dire tout en laissant comprendre. Les stratégies sont alors multiples.
5. Si le lexique manque pour dire l'événement inadmissible selon les lois de la logique, certains écrivains préfèrent opter pour un maniement du langage qui donne à voir, par des moyens détournés, ce que l'on ne peut décrire ; c'est d'ailleurs ainsi que Philippe Hamon présente le fantastique : « Le savoir est toujours indissociable d'un faire-savoir, même quand ce dernier peut prendre les formes retorses d'un faire-savoir différé, ou truqué (texte fantastique, illisible, roman policier) » (1981 ; 53).
6. Nous aurions plutôt tendance à nuancer ce propos : la différence du faire-savoir n'est pas le recours systématique de l'écriture fantastique, et bien souvent, les textes les plus riches et originaux reposent sur des modalités d'écritures bien distinctes de celles du trucage : c'est aussi un problème que rencontre l'écriture du roman policier, autre mal aimé relégué dans la littérature de genre et dont les ficelles d'écritures grossissent le trait d'un texte où la forme finit par prendre le pas sur le fond, et le texte de perdre une vocation qui pourrait être politique. Observons donc, dans les textes, la manière dont les auteurs tentent de verbaliser les éléments jugés indescriptibles :

Hoy me parece haber presenciado un sueño, pero sé que esa visión fugaz es tan real como un sueño. Todo dibujo de esta escena entrevista sería falso: no se trata de una imagen sino de un hecho. Un hecho que reniega de los detalles que

podrían reducirlo a formas fijas, siendo más bien un formidable acontecimiento que la mirada apenas pudo verificar.

Puedo, ahora, suponer un contorno posible: una habitación enteramente blanca, del todo vacía, y dos monjes al centro, inclinados sobre el piso, arrodillados tal vez, que carecen de facciones o de propósito, y que sin embargo hacían aplicadamente algo. ¿Qué cosa? Y aquí radica el verdadero motivo de esta relación: dos cosas al mismo tiempo, o un acto y otro como posibilidades deducidas por una pareja aterrada (Portals Zubieta, 2009 ; 678).

7. Après avoir présenté un décor relatif à la construction de Lima, dont certaines églises sont construites sur des ruines de cimetières indigènes, Julio Ortega diffère et transpose la description dans le rêve pour tenter de rendre compte de l'événement impossible auquel il a assisté. On constate également le recours à la prétérition au cours de ces deux paragraphes.
8. Une modalité d'écriture, plus radicale encore, consiste à opter pour une esthétique du silence. Ce qui ne peut être décrit est alors suggéré par un contexte, mais non formulé, et c'est au lecteur de compléter les vides et carences de sens. Cette dimension est explorée de manière théorique par Rosalba Campra (2008 ; 116), qui montre la proximité entre le fantastique et le policier sur ce point précis. Dans le fantastique, la résolution de l'énigme posée par le conflit entre réel et impossible est laissée en suspens, en dépit de l'enquête menée par le lecteur. Elle parle de dénouement régressif complet pour le policier, et incomplet pour le fantastique.

1.2 LE RECOURS À DES MOYENS DÉTOURNÉS POUR DIRE MALGRÉ TOUT

9. Cependant, certains textes optent pour des ruses et autres stratégies narratives qui permettent de dire, malgré tout, ni dans la prétérition, ni dans le choix du silence. Il peut s'agir de présenter l'objet indescriptible à travers des motifs ou des objets transitoires, indirects. On pense notamment au recours au détail : tel un motif dans le tapis, certains éléments, qui passent inaperçus et qui sont inscrits dans la narration, prennent sens par la suite. Dans « Ridder y el pisapeles » (Ribeyro ; 1998), on sera attentif à la manière dont l'écrivain intègre d'abord la notion de brèche : le simple nom de l'auteur auquel le protagoniste rend visite, Ridder, suggère la métalepse. Mais plus encore, cette impression est confirmée par la suite par « comprendí en el acto que entre él y sus obras no había ninguna fisura », et le narrateur insiste sur l'absence de solution de continuité entre l'auteur et son œuvre, qui préfigure le développement relatif à un objet, le presse-papier, à l'origine de l'effet fantastique généré par ce texte. En marge de la

mention de détails, on pensera au recours aux objets médiateurs, comme le miroir, toujours chez Ribeyro dans « El ropero, los viejos y la muerte » (1998 ; 403), une nouvelle au titre programmatique. On y découvre la fascination d'un père pour le miroir de l'armoire de famille :

Se miraba entonces en él, pero más que mirarse miraba a los que en él se habían mirado [...]. Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. Él los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo. Mi padre penetraba por el espejo al mundo de los muertos, pero también hacía que sus abuelos accedieran por él al mundo de los vivos [...].

10. Le miroir – qui sera brisé accidentellement par un ballon – constitue l'objet transitoire permettant de manifester l'impossible, c'est-à-dire la présence des ancêtres défunts et le passage d'un monde à l'autre par le jeu des reflets.

11. Néanmoins, on sait que le recours à un motif du fantastique traditionnel n'est pas suffisant pour créer l'effet fantastique. Le maniement de la syntaxe, le langage étant la quatrième dimension, d'après Roas, à prendre en ligne de compte pour étudier le fantastique, permet de suggérer ce qui ne peut être dit. La comparaison « como si » constitue, entre autres exemples, une sorte de « vecteur » susceptible de produire un effet fantastique face à ce que l'on ne peut décrire : il permet de passer par le virtuel pour tenter de dire. Il s'agit d'une comparaison dans laquelle le changement de mode donne l'impression d'un changement dans le champ des possibles. L'indicatif de la protase est vraisemblable et affirmé tandis que le subjonctif place les faits dans une virtualité :

Como si constituye un recurso gramatical máximamente económico, pues subsume la expresión de una comparación condicional hipotética que desempeña una función adverbial modal. [...] Dado el carácter comparativo de la estructura, esta constituye un mecanismo metafórico muy productivo, puesto que permite poner en relación elementos del mundo real con elementos de mundos posibles (Estás muy pálido, como si te hubieras mareado), o claramente irreales (Estás muy pálido, como si hubieras visto un fantasma) (Montolío Durán, 1999 ; 3679).

12. On pourra ainsi constater que le rôle de « travailleur descripteur » (Hamon, 1981 ; 202) pris en charge par les narrateurs ou personnages des récits fantastiques étudiés passe par des moyens détournés pour faire devenir l'indescriptible.

1.3 ARABESQUES : LA GÉOMÉTRIE DU TEXTE AU NIVEAU DE LA STRUCTURE DE LA NOUVELLE

13. Dans ces insuffisances du langage pour dire l'impossible, on insistera dans un troisième temps, et en envisageant cette fois la nouvelle dans son ensemble, sur des stratégies d'écriture qui reposent sur l'architecture du texte : les auteurs peuvent rendre compte de l'indescriptible non pas par la voix de leurs personnages, mais par la construction du texte. On pense en particulier au recours célèbre de la mise en abyme, que l'on peut observer dans « Casa de muñecas » de Fernando Iwasaki (2004 ; 42-43). L'auteur, péruvien et historien de formation, ce qui ne l'empêche pas pour autant de s'amuser avec les références historiques dans *Inquisiciones peruanas* avec un cynisme caustique, adopte une dans *Ajuar funerario* un ton décalé qui fait de ces textes des « Petits poèmes en prose de l'horreur ». Si chaque mot compte, pour Cortázar, dans la nouvelle, c'est encore plus flagrant dans le micro-récit. Ici, l'idée d'indescriptible passe donc par le vertige de la mise en abyme : la reconstitution d'un événement/cadre représenté à l'identique à une autre échelle enferme ce dernier dans une logique qui échappe à la possibilité d'analyse. En effet, le principe de la métalepse crée une fractale. Ce que le texte ne peut décrire, c'est le sentiment de *déjà vu*, ou celui du vertige lié à la représentation dans la représentation à l'infini, ce qui supprime dangereusement la notion de limite, si chère à nos méthodes d'appréhension du réel. L'écriture repose alors sur l'emploi de mots ou d'expressions qui constituent des seuils de franchissement : ce sont les arbres chez Cortázar dans « Continuidad de los parques », ici c'est « la mesa de caoba », le terme « figura », ou encore l'indétermination des déictiques, où « entramos en **mi** cuarto » crée une ambiguïté référentielle, car on ignore à quel niveau de la mise en abyme on se situe. C'est ainsi que le personnage se retrouve lui-même comme une figurine de plus dans la maison. On soulignera dans cette nouvelle cette proximité précédemment évoquée avec le récit policier (à travers les expressions telles que « buscar pistas », « La policía ha levantado el cadáver »), la divergence étant liée au sentiment d'insolubilité.
14. Le twist-ending est une deuxième stratégie narrative dans la géométrie du texte, qui laisse le lecteur seul avec le sentiment d'impossible : dans ce cas, c'est un effet de surprise qui est concentré dans les dernières phrases, voire les derniers mots du texte. Version cinématographique du « coup de théâtre », il s'agit d'un retournement final qui invite à relire le texte sous un

angle complètement différent. Dans les deux cas, celui de la mise en abyme ou du twist-ending, l'impression de lecture, et donc le dévoilement de ce qui était indescriptible, se présente toujours dans l'après-coup. Le lecteur, instance indispensable dans ce travail d'élaboration du sens, est invité à entrer dans le jeu littéraire pour prendre connaissance de ce qu'on ne peut décrire avec les mots. Cette idée de jeu se trouve développée dans la théorie de Michel Picard (1986), qui développe trois instances lectorices : le liseur qui maintient le contact avec le monde extérieur, le *lu* qui s'abandonne aux émotions suscitées par le texte et le *lectant*, une instance ludique en relation avec les deux autres instances. Entre effort de déchiffrement et sentiment de vertige, c'est bien le lectant qui est convoqué.

15. Ce premier temps de notre parcours a montré que « ce que l'on ne peut décrire » de front peut être néanmoins suggéré par le travail du langage, qui met en confrontation le réel et l'impossible en sollicitant le lecteur. Cependant, s'arrêter à cet aspect serait réduire l'expression fantastique à un tour de passe-passe. Todorov (1970 ; 98) insistait lui-même sur le rôle de la description :

Premièrement, le fantastique produit un effet particulier sur le lecteur – peur ou horreur, ou simplement curiosité –, que les autres genres ou formes littéraires ne peuvent provoquer. Deuxièmement, le fantastique sert la narration, entretient le suspense : la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue. Enfin, le fantastique a une fonction à première vue tautologique : il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n'a pas pour autant une réalité en dehors du langage ; la description et le décrit ne sont pas de nature différente.

16. L'écriture fantastique, quand elle prend en charge une description, semble redéfinir les horizons d'attente. Que se passe-t-il alors quand l'impossible est malgré tout décrit ?

2. Une redéfinition des horizons d'attente dont le lecteur-spectateur est le témoin-observateur

17. Les définitions traditionnelles du fantastique oscillent entre deux tendances : soit la privation, soit la transgression des limites : pensons alors, cette fois, aux adjectifs « extra-ordinaire », « sur-naturel », termes qui montrent que cette écriture dépasse le cadre. C'est là une autre tendance de l'écriture fantastique, où les descriptions de l'objet prétendu indescriptible sont marquées par l'hyperbole, l'exagération, l'exubérance. On passe alors

du silence qui suggère à une description qui dit, mais autrement, certains interdits. C'est un découpage du réel au scalpel ou au bistouri, à la différence d'un découpage plus conventionnel si l'on repense aux horizons d'attente traditionnels quand apparaît une description au détour d'un récit : le texte fantastique diffère des portraits, paysages et descriptions classiques inspirés des romans réalistes et naturalistes. Harry Belevan (1977 ; 43), théoricien péruvien du fantastique, parle à ce propos de « description déréaliste », montrant ainsi une déconnexion, ou disjonction entre le processus de description et le rapport au réel.

2.1 METTRE EN MOTS CE QUI NE PEUT ÊTRE REPRÉSENTÉ

18. L'une des récurrences que l'on constate dans la littérature fantastique péruvienne contemporaine est le choix du point de vue du mort : comment faire parler la voix d'outre-tombe ? Il peut s'agir d'une élégante pirouette stylistique comme dans le micro-récit « La mujer de blanco » de Fernando Iwasaki (2004 ; 26), qui repose sur une inversion entre le statut de vivant et de mort. Ainsi, dans un cadre spatial propice à la transgression, on constate un jeu sur les codes du fantastique (femme en blanc = fantôme), qui bouscule une certitude (familiarité et donc proximité implicite de « les » contre l'indétermination par l'article indéfini « una señora ») et la narration conduit le lecteur sur une fausse piste. Si l'on ne peut décrire l'au-delà, alors autant utiliser les éléments depuis la rive que nous connaissons.

19. Mais d'autres auteurs vont plus loin : Claudia Salazar Jiménez, dans « En paz » (2016 ; 26), propose un point de vue en focalisation interne, une description de la mort physique du personnage :

Mi cuerpo comenzó a hincharse, rebosante de fluidos que querían escapar. He sido consciente de todo lo que les pasaba a mis tejidos y órganos. Ese lento proceso que fluctuaba entre la rigidez, lo líquido, luego lo blando y la rigidez nuevamente. Aún así, no sufría. No sentí dolor. Esto de no respirar es extraño pero, si consideramos el resultado olfativo de todo lo que iba licuando en mí, es lo mejor.

20. On n'a pas la même impression de gratuité que dans la nouvelle d'Iwasaki, et cette approche de l'indescriptible et de l'inacceptable, celui de la pensée et de la parole données à un corps en décomposition, génère un malaise plutôt lié au point de vue choisi qu'à la ruse de la structure. L'impression qui se dégage dans cette nouvelle est celle d'une écriture hyperbolique, proche de ce que Denis Mellier considère comme l'écriture de l'excès.

21. Bien sûr, on touche là un point sensible du recours au fantastique dans l'écriture contemporaine : s'il servait à remettre en question la conception positiviste et à révéler les failles de la méthode et de la logique rationnelle, au Pérou, il permet aujourd'hui de tenter de dire les douleurs et traumatismes d'une société dont le travail de mémoire historique passe par la fictionnalisation. À ce propos, on récusera aisément la conception « escapistes » du fantastique en observant le texte « El pasajero de al lado » de Santiago Roncagliolo (Rimcachi, 2008 ; 160). L'auteur a vécu son enfance à l'étranger, en exil, et il est connu pour le roman *Abril rojo*, qui a obtenu le prix Alfaguara en 2006. Dans cette nouvelle, la modalité narrative du tutoiement pour laquelle opte le narrateur génère d'emblée la surprise, et ce ne sont que des tours d'écrou qui s'enchaînent pour centrer l'intrigue sur le personnage secondaire. À l'indescriptible mis en mots, celui de la voix du fantôme, s'ajoute une narration qui imbrique les histoires et a recours au discours indirect libre...

Ya ahí conoces otros cadáveres, te comparas con ellos, te das cuenta de que estás mucho mejor que ellos, o sea, te ves bien a pesar de las dificultades ¿No? Y eso es importante para sentirte bien contigo misma. Claro, la herida no ayuda, pero no te imaginas cómo está la gente ahí ¿Ah? O sea, no se cuidan nada

22. Ensuite, l'inadmissible constat de la mort du protagoniste, révélée par le personnage secondaire (« Si no hubiera visto tu accidente en el taxi, hasta pensaría que estás vivo. ») sème le trouble chez le lecteur en raison du sentiment d'identification. On peut y voir une stratégie de diversion, où la description des conditions de la mort de la jeune femme détourne de la question essentielle, celle de la mort du protagoniste. Mais finalement, le texte semble poser la question du contexte historique de Lima dans les années 90, en particulier aux alentours de juillet 1992 au moment de l'explosion à la voiture piégée en plein cœur de Miraflores, rue Tarata. Ce qui est indescriptible par la froide approche documentaire (le fait de coexister avec des fantômes, et vivre au milieu des attentats) peut être rendu par un texte fantastique comme celui-ci.

2.2 QUI ASSUME L'IMPOSSIBILITÉ À DÉCRIRE ?

23. Ensuite, sans même choisir la situation extrême de la voix d'un mort, le rapport à un objet indescriptible impose une réflexion sur le statut du narrateur, sur sa construction et sur la fiabilité de son témoignage. On développera ici deux modalités d'écriture qui altèrent l'horizon d'attente du

lecteur, selon le statut du personnage : d'une part, l'accent mis sur la surprise, et d'autre part, le choix d'un narrateur non fiable.

24. La notion de surprise, ou d'étonnement, module le rapport à l'effet de réel traditionnellement utilisé pour créer le cadre de vraisemblance du déroulement de l'action. Prenons comme exemple l'*incipit* d'un micro-récit de Harry Belevan, intitulé « Foto velada » :

Encerrado en su cuarto oscuro apenas iluminado por la tenue incandescencia bermeja de la lámpara de revelado, vio como tantas veces aparecer gradualmente la imagen de la foto que desarrollaba. ¡Era él mismo, allí tendido en el suelo de la habitación contigua a su laboratorio, un puñal clavado en la espalda! (2007 ; 40).

25. L'exclamation et le recours au style indirect libre, à nouveau, marquent la difficulté à décrire l'événement, en l'occurrence une prolepse enfermée une image révélée dans sa matérialité, qui défie les lois du cadre temporel.

26. Considérons maintenant les derniers paragraphes de « Doblaje », de Julio Ramón Ribeyro (Portals, 2009 ; 531) ; on y lit un développement du sentiment d'inquiétante étrangeté, ou inquiétante familiarité, selon les traductions de Freud :

¿Qué fue lo que de pronto me llamó la atención? Todo estaba en orden, tal como lo dejara. Sin embargo, comencé a sentir una viva molestia. En vano traté de indagar la causa. Levantándome, inspeccioné los cuatro rincones de mi habitación. No había nada extraño pero se sentía, se olfateaba una presencia, un rastro a punto de desvanecerse...

27. Dans cette nouvelle, le processus de description, initialement ancré dans sa fonction classique d'effet de réel, évolue vers l'insolite, puis l'impossible. On note l'insistance sur la dimension instinctive du rapport à l'événement impossible (sentir / olfatear / rastro), comme si les outils d'analyse méthodique n'avaient plus leur place.

28. Par contraste, José Güich, écrivain de science-fiction qui a aussi consacré quelques textes à l'effet fantastique, procède tout à fait différemment : l'*amplificatio* de ses descriptions en font de longues pauses où se développe peu à peu la surprise du personnage. « Intersecciones » fait le récit de l'observation d'une photo où ce qui est représenté est en inadéquation avec ce qui est vu. à la description du contenu de la photographie s'ajoute un étonnement croissant qui module le propos, jusqu'à annuler l'effet de réel, et d'objectivité.

29. Le deuxième processus susceptible de redéfinir l'horizon d'attente est le recours à des narrateurs non fiables. Philippe Hamon rappelle :

La description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra « naturelle » et vraisemblable l'apparition. Mais toute « scène », tout tableau demande aussi une mise en scène, une scénographie, des coulisses, et une régie : le voir du personnage suppose et réclame un pouvoir voir, un savoir voir, un vouloir voir de ce personnage (1981 ; 186).

30. Ainsi, le regard du descripteur fantastique qui, selon la focalisation, peut être soit le personnage homodiégétique qui s'exprime en première personne, soit un narrateur extérieur en focalisation interne, conditionne le découpage et l'approche du référent. Or, on sait combien la littérature fantastique regorge de personnages qui flirtent avec la folie. Il suffit pour cela de penser au grotesque de « La extraña muerte de Xavier Teruel » de Víctor Miró Quesada Vargas (Portals, 2009 ; 885) où un personnage qui, après avoir écrasé un insecte bibliophage, subit la vengeance de sa mère qui, à mesure qu'elle dévore le portrait du personnage présent dans une encyclopédie, provoque la disparition progressive du protagoniste. Pensons également à « Voces » de Fernando Ampuero (Rimachi, 2012 ; 37), où une mère prétend que son enfant est sourd alors que c'est elle qui entend des voix. Dès lors que la description est prose en charge par le prisme de perception du fou, le lecteur devient témoin silencieux du déploiement du discours désarticulé, absurde, de l'expression de l'impossible. Loin du jeu de piste, ce sont ici les méandres d'une pensée, ou le délire de l'irrationnel, qui prennent forme et sens.

2.3 L'ALTÉRATION DES EFFETS DU DESCRIPTIF SUR LE LECTEUR

31. En analysant de plus près « Ridder y el pisapeles », on peut dire que la distorsion du cadre spatio-temporel joue le rôle essentiel de moteur de l'effet fantastique. Dans cette distorsion, la construction évolue de la description réaliste vers l'indescriptible de manière progressive. L'effet de réel est altéré peu à peu, par des glissements successifs, jusqu'au dénouement. Les éléments du chronotope donnent une impression initiale de précision géographique qui contraste en tous points avec les œuvres de Ridder lues par le narrateur. Néanmoins, la description de l'arrivée à la propriété rappelle, *mutatis mutandis*, les châteaux isolés des romans gothiques et leur atemporalité. En parallèle, c'est l'admiration élogieuse de l'auteur idéalisé qui devient de plus en plus triviale, banale, voire pathétique. En effet, le portrait

de Ridder, pris en charge par le narrateur homodiégétique en première personne, désespérément plat, témoigne de la déception du protagoniste. Les interventions en discours direct insistent à nouveau sur la dimension spatio-temporelle, qui semble donc être au cœur de l'enjeu du texte. Quant au discours narrativisé employé pour résumer le récit de chasse, il reflète les confusions temporelles et spatiales : le *lectant* attentif pourra alors tenter d'émettre de vaines conjectures sur la fin de la nouvelle. Le troisième et dernier moment fait entrer le texte en mouvement, et marque un tour d'écrou dans l'action par une description resserrée autour d'un objet, dans une sorte d'effet de zoom : le presse-papier. La description de son histoire concentre des espaces et des temporalités différentes, à nouveau. La loi de la simple coïncidence laisse place à une impossibilité logique, et la fin du texte concentre l'effet fantastique : les bulles enfermées dans l'objet, au même titre que les trous de l'éponge chez Cortázar, ne semblent appartenir à aucun lieu ni à aucune époque : le presse-papier devient la matérialisation de l'impossible et sa description, loin de résoudre l'énigme, rend cette dernière encore plus opaque. Les deux dernières phrases expriment alors le renversement final, le sourire bergsonien marquant toujours un décalage, et la formulation de l'impossible.

32. Ici, c'est donc une transformation progressive de l'horizon d'attente qui est proposée au lecteur. Mais le traitement de l'effet de réel est variable selon les écrivains, dont certains optent parfois pour une description d'emblée marquée par l'impossible. En tout cas, le fantastique modifie les approches traditionnelles des codes du descriptif.
33. Ainsi, on peut observer chez les auteurs du corpus une modification des horizons d'attente par des transgressions formelles et stylistiques. Qu'il s'agisse de l'habile tour de passe-passe pour laisser comprendre sans dire ou de la monstration de l'indescriptible à l'œuvre, il semble y avoir une impasse. Mais il faut être attentif à ce que la notion d'indescriptible a été envisagée jusqu'à présent comme la tentative de description de l'impossible. N'y a-t-il pas là une réduction de l'approche ? L'effet fantastique ne repose-t-il pas, dans son articulation avec le descriptif, sur une proposition plus ou moins consciente et volontaire de partage avec le lecteur ?

3. Une aporie féconde qui invite le lecteur-frère au partage du dicible

34. Il semble insuffisant de résumer le problème de l'indescriptible à une stratégie d'évitement, ou même à une esthétique de la transgression des horizons d'attente habituels. Nous serions tenté d'y voir, en plus, un partage qui sollicite le lecteur, où l'indescriptible prend sa place dans une expérimentation des pouvoirs du langage. Deux questions se posent alors.

3.1 QUESTION 1 : QU'EST-CE QU'ON NE PEUT DÉCRIRE ?

35. Il nous a semblé réducteur de limiter l'idée d'indescriptible à la perception d'un référent qui serait simplement un objet. Quand bien même on accepterait ce présupposé, on constate qu'un référent objectivement identifié bien des années ou bien des siècles plus tard a pu être, au moment de sa découverte, complètement déformé dans les écrits qui en rendaient compte. On en veut pour preuve les récits de voyages, les cartographies approximatives, et, au Pérou, un exemple insolite : les lamantins, auxquels José Durand consacre un texte. L'auteur y montre comment un animal marin peut devenir un personnage mythique de la littérature par le biais des témoignages approximatifs, des chroniques fantaisistes, et des dessins très mal réalisés de ces animaux, pourtant bien réels, dans les récits de voyage :

Años y siglos tardó la humanidad en dibujar fielmente un manatí. Resultaba imposible. Sobraron descripciones escritas, ninguna figura acertaba. Atrapar esa imagen era como en el soneto de Quevedo, dar abrazos al aire. La extrañeza, el misterio del personaje perturbaron a quienes acometían la empresa (1950 ; 147).

36. En définitive, même ce qui est *a priori* « descriptible » peut glisser vers la polarisation merveilleuse ou magique, par le pouvoir de l'imaginaire.
37. Si l'on réfléchit maintenant aux transgressions permises par le fantastique au sens le plus strict, et sans aller jusqu'à l'extrême du binôme vie/mort, on constate que le rapport au rêve et à la veille génère aussi un mécanisme particulier dans l'écriture : le rêve est par essence indescriptible, car commencer à le décrire revient nécessairement à le construire autrement. Un auteur de science-fiction péruvien, José B. Adolph, se pose la question du rêve des animaux ; or on sait à quel point, d'une part, les auteurs de science-fiction ont pu fréquenter les cercles scientifiques et, d'autre part, les expérimentations littéraires ont été source d'inspiration pour des créations

technologiques. José B. Adolph s'interroge sur les chiens et les rêves dans des considérations somme toute assez borgésiennes :

Al despertar, Rolf, al pie de mi cama, me miraba. Juro que sonreía. En mi sueño, mi inconsciente (o Rolf) me había dictado la respuesta a mi pregunta acerca de si los perros pueden diferenciar las dos realidades, la del sueño y la de la vigilia. No lo hacen y no les interesa. Pero a costa de una nueva pregunta: ¿quién había soñado qué? ¿Yo soñé el sueño de Rolf o él el mío o las dos cosas? ¿O es que existen medios y formas de comunicación diferentes en la realidad del sueño? (Rimachi, 2008 ; 25).

38. La notion de partage d'expérience avec un semblable est à prendre en compte : la nouvelle peut alors être conçue comme un laboratoire d'expérimentation des possibles littéraires. Un troisième problème posé par la prise en charge verbale d'une description, et non exclusivement réservé à l'expression fantastique d'ailleurs, est le rapport à l'immédiat : la gageure porte sur une différence considérable entre le texte, lieu de l'ordre syntagmatique, du linéaire différé qui se déploie dans une temporalité lente, et ce que nous appellerons un « constellaire immédiat », c'est-à-dire des impressions de l'expérience, notamment celle de la peur dans ses expressions extrêmes que sont la terreur ou l'horreur. Nos sens nous trompent en de multiples illusions et le langage de la littérature n'est pas toujours en mesure d'en témoigner.

3.2 QUESTION 2 : QUEL EST L'IMPACT DE LA DESCRIPTION DE L'ALTÉRITÉ ?

39. Si l'on observe de plus près une autre nouvelle de Ribeyro, « Doblaje », on peut considérer que la proposition de l'auteur consiste à rendre hommage aux textes classiques consacrés au motif du double tout en opérant la même déconstruction du descriptif que dans « Ridder y el pisa-papeles ». Néanmoins, la clé de la nouvelle est explicite et se trouve dans le premier paragraphe, aussi évidente que la lettre sur le bureau dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe : ainsi, tout se passe comme si la description des deuxième et troisième paragraphes venait neutraliser l'expression-clé initial « efectuar el movimiento contrario ». Alors le narratif, composé de ses actions ponctuelles, reprend le pas sur le descriptif, et le lecteur accompagne les péripéties du personnage. Il ne s'agit pas, comme c'est le cas dans beaucoup de nouvelles classiques, d'un dédoublement d'un seul personnage dont le « moi » serait divisé, comme c'est le cas d'un Jekyll sur le plan psychologique ou des deux âges du protagoniste dans « El otro » de Borges sur

le plan temporel, mais bien d'envisager un autre soi, double mimétique en symétrie exacte.

40. Métaphoriquement, cette rencontre impossible avec le double évoque pour nous l'impossible, mais néanmoins féconde, rencontre avec le lecteur. Celui-ci peut être en mesure de repérer les allusions intertextuelles présentes dans « permanecí apoltronado en mi sillón, saboreando el placer de encontrarme nuevamente entre mis cosas ». Si l'on reprend les instances lectrices déterminées par Michel Picard, c'est là à la fois le *liseur*, le *lectant* et le *lu*, trois rôles rattachés tantôt à l'acte de lecture littéraire, au déchiffrement du sens du texte ou au plaisir/déplaisir généré par les émotions qui traversent le corps, qui sont mobilisés pour parvenir à ce déchiffrement et à ce prolongement du texte ; c'est un partage exigeant.

41. Finalement, l'idée d'indescriptible semble être une des pierres d'achoppement du fantastique : dans un mode d'écriture toujours fuyant, toujours impossible à définir et toujours transgressif, aborder l'indescriptible nous conduit à nous interroger sur le statut et la fonction d'une description ou de son absence, qui ne peut être considérée sans prendre en compte la nature et les caractéristiques du descripteur, le contenu de la description impossible à mener, les conditions contextuelles de cette description et le type de lecteur sollicité. Puisqu'ils se heurtent à l'impossibilité de dire l'indescriptible, certains textes le suggèrent indirectement par des stratégies d'écriture. Quand ils s'y aventurent, ils développent le langage de l'extraordinaire et du surnaturel, au point que l'on peut parfois avoir l'impression de s'éloigner du vraisemblable et de l'effet de réel et constater une transgression de plus du texte fantastique. L'équilibre, nécessairement précaire dans cette tendance à la fugitivité, se trouve dans un partage avec un lecteur averti et alerte, où l'expression fantastique tend à illustrer les limites de perception, les illusions et les failles de l'approche rationnelle, avec un lecteur complice. Rappelons que le fantastique au Pérou est souvent considéré comme périphérique, ou au second plan face à la tradition réaliste, et que de nombreux textes qui intègrent l'insolite se rapprochent davantage d'une forme de réalisme magique où le rapport à l'impossible n'est pas problématisé. Et si le fantastique en Amérique Latine a conduit à remettre en question les théories classiques sur l'écriture fantastique, il ne faut pas oublier qu'Ernest Hello, au XIX^e siècle, comme Marcel Schneider prétendaient déjà que le fantastique est dans l'œil de celui qui perçoit. Tout l'art réside peut-être ensuite dans le déploiement des anneaux du style de l'écri-

vain, qui explore ces territoires de l'indescriptible, pour maintenir et renouveler, dans un contexte de l'immédiat où les sens sont sans cesse sollicités, une vision hallucinée et tout aussi lucide du réel, présentée par le prisme du texte.

Bibliographie

ANSCOMBRE Jean-Claude, « L'insoutenable légèreté morphologique du préfixe négatif *in-* dans la formation d'adjectifs », *Linx*, no 5, 1994, p. 299-321.

BARRENECHEA Ana María, « Ensayo de una tipología de la literatura fantástica », *Revista Iberoamericana*, no 80, 1972, p. 391-403.

BELEVAN Harry, *Antología del cuento fantástico peruano*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

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

BELLEMIN-NOËL Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, no 2, 1971.

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

DURAND José, *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*, México, Fondo de cultura económica, 1983 [1950].

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette, 1981.

IWASAKI Fernando, *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de espuma, 2004.

MONTOLÍO DURÁN Estrella, « Las construcciones condicionales », in BOSQUE Ignacio et DEMONTE Violeta, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 3643-3737.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

A. LOUYER, « Indescriptible et effet fantastique... »

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

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

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

_____, *17 fantásticos cuentos peruanos*, Vol. 2, Lima, Casatomada, 2012.

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

SALAZAR JIMENEZ Claudia, *Coordenadas temporales*, Lima, Animal de invierno, 2016.

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