



HAL
open science

**Les jeux du “ je ” : le dédoublement du corps à travers
deux nouvelles fantastiques, “ El otro ” de
J. L. Borges et “ Invitación ” de Claudia Hernández**

Audrey Louyer

► **To cite this version:**

Audrey Louyer. Les jeux du “ je ” : le dédoublement du corps à travers deux nouvelles fantastiques, “ El otro ” de J. L. Borges et “ Invitación ” de Claudia Hernández. Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Le corps à l'œuvre, 8, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.109-134, 2014, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-195-8. 10.4000/books.epure.1530 . hal-04536232

HAL Id: hal-04536232

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04536232>

Submitted on 8 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

Le corps à l'œuvre

Éditions et Presses universitaires de Reims

Les jeux du « je » : le dédoublement du corps à travers deux nouvelles fantastiques, « *El otro* » de J. L. Borges et « *Invitación* » de Claudia Hernández

Audrey Louyer-Davo

DOI : 10.4000/books.epure.1530

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2014

Date de mise en ligne : 11 septembre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 978-2-37496-195-8



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

LOUYER-DAVO, Audrey. *Les jeux du « je » : le dédoublement du corps à travers deux nouvelles fantastiques, « El otro » de J. L. Borges et « Invitación » de Claudia Hernández* In : *Le corps à l'œuvre* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2014 (généralisé le 08 avril 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/epure/1530>>. ISBN : 978-2-37496-195-8. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1530>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous Licence OpenEdition Books, sauf mention contraire.

Les jeux du « je » : le dédoublement du corps à travers deux nouvelles fantastiques, « *El otro* » de J. L. Borges et « *Invitación* » de Claudia Hernández

Audrey Louyer-Davo

- 1 Se poser la question du « corps à l'œuvre » dans la littérature fantastique nous conduit tout d'abord à distinguer plusieurs images du corps : à première vue, il s'agit d'un ensemble d'éléments, les organes, qui interagissent dans un organisme biologique doté d'un fonctionnement interne et d'un aspect extérieur. Mais se pose alors la question du rapport de cet organisme avec le monde et de l'influence de son environnement sur son fonctionnement. Le corps peut se concevoir comme le siège de sensations et d'émotions ressenties physiquement, comme la douleur en est l'exemple *a priori* le moins polémique, ou d'émotions influencées par l'environnement culturel dans lequel évolue le corps, par exemple la colère ou la tristesse : c'est la différence – simple en apparence – entre le « corps objet » et le corps comme « construction culturelle ». Ces émotions sont ressenties, mais elles peuvent être aussi exprimées, dans le cas qui nous intéresse, par le biais du langage, et ces traductions en mots peuvent prendre la forme de création littéraire. C'est alors qu'il devient pertinent de différencier deux corps : le corps de l'auteur, qui ressent et écrit, et le corps du lecteur, qui lit et ressent. Quels sont ensuite les moyens de transmettre l'émotion recherchée ? On a pu voir dans ce séminaire que la voix et le rapport à l'espace, c'est-à-dire des aspects de la perception, peuvent être des recours utilisés par les auteurs. Dans les nouvelles que nous allons étudier, on se propose de chercher des points de contact, en utilisant les termes de Paul Ricœur¹, entre la sphère du « moi » (la perception que j'ai de mon propre corps) et la sphère de l'autre (un autre moi qui va lire mon texte). L'intermédiaire utilisé pour établir ce lien, c'est le personnage de fiction, dans la mesure où l'auteur l'utilise, même

si c'est parfois de manière illusoire, pour développer ses sentiments, que le lecteur s'approprie ensuite.

- 2 En quoi la littérature fantastique peut-elle être un angle d'approche original dans ce contexte ? Les points de contact entre les deux sphères que nous venons d'évoquer, ce sont entre autres des angoisses inexpliquées, mais partagées, ou encore un sentiment d'étrangeté. Quand ces impressions sont mises en scène dans un jeu avec le lecteur, on peut dire qu'il s'agit de fantastique. La question du double, motif récurrent de la littérature fantastique, tout comme celui de la fragmentation, nous semble apporter des éléments de réponse à ce problème. L'interrogation qui guidera notre exposé sera donc la suivante : comment l'écriture fantastique, parce qu'elle peut réaliser des métaphores, parce qu'elle a cette capacité à rendre littéral le sens figuré, peut résoudre le paradoxe du corps lisant / écrivant par le biais du dédoublement ?
- 3 Notre travail se centrera dans un premier temps sur la nouvelle « *El Otro* » de Jorge Luis Borges, où nous repèrerons les traces dans le texte du passage du corps écrivant à la création littéraire. Mais comme à notre sens, la question du corps ne se limite pas à cet aspect, on étudiera ensuite comment le texte fantastique peut susciter chez le lecteur des impressions physiques et des émotions par l'analyse de la nouvelle « *Invitación* » de Claudia Hernández². On verra enfin dans quelle mesure la dichotomie corps lisant / corps écrivant peut se révéler inopérante, ou plutôt illusoire, à travers une approche plus scientifique du corps et de son dédoublement. Car, que ce soit le corps qui écrit ou le corps qui lit, il y a dans les deux cas le corps qui vit. De plus, tout corps qui écrit un texte le fait d'après une certaine lecture du monde et des œuvres littéraires et tout lecteur transcrit en images, écrit mentalement le texte qu'il lit.
- 4 Face à la polysémie du fantastique, une précision méthodologique est nécessaire. Les trois critères retenus pour étudier l'effet fantastique sont ceux présentés par David Roas dans son essai *Tras lo límites de lo real*³. Tout d'abord, on considèrera que le fantastique obéit à une logique de la transgression qui provient d'un conflit entre la réalité et l'impossible, sachant que la réalité est définie comme une construction, une convention dont les fondements sont discutables et qu'au lieu de la réalité, mieux vaudrait parler de « notre idée de » la réalité, qui doit être placée dans le contexte des croyances et des connaissances d'une époque. Le lecteur ressent également la peur, terme lui aussi polysémique qu'il conviendra d'analyser : ce sera notre second critère. Enfin, le fantastique opère sur le langage, à travers une rhétorique qui consiste à exprimer ou suggérer l'inexprimable ; on en verra donc quelques modalités.

De l'auteur à la création, les traces du corps écrivant dans la nouvelle « *El Otro* »

Résumé et caractéristiques fantastiques du texte

- 5 Dans la nouvelle, il s'agit d'une rencontre entre un certain Borges, qui est le narrateur, et un homme qui s'avère être le même Borges, mais plus jeune. Les frontières spatio-temporelles sont donc brouillées et chacun des deux personnages est persuadé que l'autre n'existe pas et essaye de le lui prouver. Précisons d'ores et déjà que l'auteur joue avec l'illusion consistant à créer une identité entre le personnage et l'auteur, et que par

là même, il efface les frontières entre le créateur et la création. On verra pourtant comment transparaissent des aspects du corps de Borges écrivant ce récit.

- 6 Dans quelle mesure ce texte peut-il être considéré comme un texte fantastique ? On recense d'abord un certain nombre de transgressions. La première porte sur l'espace : « Nous sommes en 1969, et dans la ville de Cambridge » dit l'un, tandis que l'autre affirme « Moi, je suis à Genève, sur un banc, à quelques pas du Rhône⁴ ». La deuxième porte sur le fonctionnement de la mémoire du point de vue de la chronologie, et elle est soulevée par le jeune Borges : « Si vous avez été moi, comment expliquer que vous ayez oublié votre rencontre avec un monsieur âgé qui, en 1918, vous a dit que lui aussi était Borges ? ». La troisième transgression est aussi de l'ordre de la mémoire, telle que la présente le vieux Borges : « quand on se souvient, on ne peut se retrouver qu'avec soi-même. C'est ce qui est en train de nous arriver, à ceci près que nous sommes deux ». La dernière transgression concerne une preuve matérielle, qui fait utiliser l'un des cinq sens, la vue. À propos d'un billet que lui tend le vieux Borges, le jeune homme de 1918 réagit : « Ce n'est pas possible, s'écria-t-il. Il est daté de 1964 ! ».
- 7 À ces transgressions correspondent des tentatives d'explication, comme penser que c'est un rêve, envisager l'oubli de la rencontre ou admettre l'inexplicable, solution qui ferme la nouvelle et constitue le vertige souvent créé par Borges dans ses nouvelles : « La rencontre fut réelle, mais l'autre bavarda avec moi en rêve et c'est pourquoi il a pu m'oublier ; moi, j'ai parlé avec lui en état de veille et son souvenir me tourmente encore ». L'effet fantastique ne vient donc pas de l'hésitation ou de l'incertitude revendiquée par Todorov⁵, mais du constat de l'« inexplicabilité » du phénomène, inexplicabilité qui est d'ailleurs parfaitement admise un peu plus haut : « Je lui proposai de nous revoir le lendemain, sur ce même banc situé à la fois dans deux époques et deux endroits ».
- 8 Par ailleurs, des expressions telles que « avec horreur », « avec anxiété », « un peu perdu », ponctuent le récit et révèlent la peur partagée des personnages. L'image de cette peur est parfois développée : « La peur élémentaire de l'impossible qui apparaît pourtant comme certain l'effrayait » ; il faut noter dans cette phrase deux idées principales qui relèvent du fantastique : l'impossible et la peur. Si l'on s'appuie sur la théorie de David Roas, l'impossible se définit de la manière suivante : « L'impossible, c'est ce qui [...] ne peut être, ce qui est inconcevable (inexplicable) selon [la] conception [du réel qu'emploient aussi bien les personnages que les récepteurs⁶ » ; néanmoins, l'impossible est une condition nécessaire mais non suffisante du fantastique : dans le merveilleux, l'impossible est amené à se produire. Conjugué à la peur, une peur métaphysique qui conduit à la perte de sens face à un monde qui nous était familier, il permet la création de l'effet fantastique. Dans le cas concret, il s'agit de la peur du double. Se trouver face à son double est impossible car cette idée entre en contradiction avec le sens même du mot « individu », étymologiquement l'être qui ne peut être divisé. « Cela n'est pas possible et pourtant cela est⁷ », comme nous dit un personnage du « Livre de sable », autre texte de notre auteur. Voyons comment nous est transmise l'image du double dans la nouvelle.

Le double et l'unité

- 9 Du point de vue linguistique, le dédoublement transparaît dès le début de la nouvelle à travers le jeu des pronoms : « Ce qu'il sifflait, enfin, ce qu'il essayait de siffler (je n'ai

jamais eu beaucoup d'oreille) était l'air créole de *La Tapera* ». À la différence de la troisième personne qui les éloigne en début de phrase, la première personne du singulier employée avec le passé composé, qui renvoie à un événement passé ayant une résurgence dans le présent, crée dans le fragment entre parenthèses un rapprochement entre les deux personnages. Ce rapprochement brouille les limites chronologiques : de quel « je » s'agit-il ?

- 10 Borges, bibliothécaire et fils d'un amoureux des livres, joue également avec l'intertextualité. La mention du *Double* de Dostoïevski comme lecture du jeune Borges fait sens. Si le roman du Russe pose la question du dédoublement de la personnalité, elle le fait à travers un personnage sain d'esprit qui sombre peu à peu dans la folie à mesure que son double occupe et envahit son univers. En revanche, les deux textes utilisent différemment l'effet fantastique dans la mesure où la nouvelle de Dostoïevski fait intervenir des personnages périphériques qui interagissent avec le héros et son double tandis que chez Borges, le point de vue interne et la limitation à deux personnages seulement réduisent l'effet au seul narrateur homodiégétique. On ressent toutefois des points communs dans le trouble et l'inquiétude des deux personnages au long du texte et dans le malaise à la fin de la nouvelle, malaise perceptible au milieu du texte de Dostoïevski⁸. La mention de « Mon *alter ego* » nous rappelle un autre texte fantastique, celui de Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* (1886), à cette différence près que la peur n'est pas conçue de la même manière : si au XIX^e siècle elle a un objet défini, les meurtres de Hyde, au XX^e et précisément dans cette nouvelle elle est plutôt du registre de l'angoisse, une angoisse face à l'infini et à l'impossible. En tous cas, on distingue à travers ces exemples trois types de doubles différents : chez Dostoïevski, c'est un « double miroir », une réplique identique au personnage et qui prend sa place. Avec Stevenson, il s'agit de ce qu'on pourrait appeler un « double pourfendu » en hommage à Calvino, un dédoublement qui correspond à deux traits de caractère et deux personnalités du personnage ; on précise que le double pourfendu est d'autant plus inquiétant pour le lecteur qu'il révèle que l'impossible, l'inadmissible réside finalement en nous-mêmes. Chez Borges enfin, c'est un « double bifurqué », écho des sentiers du jardin dans une autre nouvelle de l'auteur : ici, le vieux Borges a suivi un chemin possible de son existence et retrouve celui qu'il a été auparavant.
- 11 Le double est un thème de prédilection de notre auteur. On observe chez Borges un phénomène d'autoréférence, consistant à créer des échos entre ses propres textes. En effet, en lisant cette nouvelle on pense au texte *Borges et moi*⁹, qui s'apparente à un essai dans lequel l'auteur assume et revendique son dédoublement, et ce avec beaucoup d'humour. Il conclut son texte sur une pirouette rhétorique qui confond à nouveau l'auteur et « l'autre ». C'est ainsi que dans notre nouvelle, la relation entre le narrateur et son double est tantôt conflictuelle, tantôt complice, les deux ipsités « se » connaissant, en précisant que ce pronom a ici à la fois une valeur réfléchie et réciproque comme l'illustre le texte : « Nous mentionnons tous les deux et chacun de nous savait que son interlocuteur mentait ». À ce dédoublement de fait répond une tentative de réconciliation, une recherche d'unité qui passe par la passion pour la littérature, et en particulier par la mention d'un vers de Victor Hugo qui conduit à un sentiment de soulagement : « Hugo nous avait réunis », un point de contact grâce au partage d'un sentiment esthétique face à la beauté d'un texte littéraire.

Là, sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres,
L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres ;
Là, tout flotte et s'en va dans un naufrage obscur ;

Dans ce gouffre sans bord, sans soupirail, sans mur,
De tout ce qui vécut pleut sans cesse la cendre ;
Et l'on voit tout au fond, quand l'œil ose y descendre,
Au-delà de la vie, et du souffle et du bruit,
Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit !¹⁰

- 12 Mais, ironie du sort, ou vertige borgesien, l'hydre est justement cette créature impossible à éliminer car de son corps surgissent deux têtes chaque fois que l'on parvient à en couper une...
- 13 Si l'on essaye enfin de considérer le texte sous l'angle d'un phénomène de création littéraire, on notera qu'il s'agit également de la rencontre entre deux étapes de la vie de Borges. Didier Anzieu, qui dans son ouvrage sur le corps¹¹ propose une lecture psychanalytique de l'œuvre littéraire, précise les étapes de la création et en distingue deux principales, qui se révèlent peut-être dans notre nouvelle à travers cette rencontre, incarnées par les personnages. Ce sont selon Anzieu deux manières d'appivoiser les pulsions de mort qui hantent le créateur. Il oppose d'une part l'œuvre de jeunesse, qui est la construction d'un corps-rempart contre la mort, ce qui semble disparaître dans le discours du jeune Borges par exemple à travers le désir de solidarité entre tous les hommes¹², à l'œuvre de maturité, qui pour sa part « réalise le symbole balzacien de la peau de chagrin qui s'approche de la mort¹³ », et dont le vieux Borges est conscient lorsqu'il souligne que cinquante années ont passé et qu'il se sent éloigné des préoccupations de son congénère.

Traces autobiographiques et présence du corps de l'auteur

Le double, le père ?

- 14 Voyons à présent quelles traces du corps écrivain sont perceptibles dans la nouvelle. Lorsque le vieux Borges prédit à son interlocuteur « Tu donneras des cours comme ton père », on peut envisager ici la figure paternelle comme possible double. Il est vrai que le père de Borges, Jorge, était un avocat cultivé, propriétaire d'une immense bibliothèque, polyglotte, devenu à demi-aveugle, professeur, traducteur, essayiste et romancier, et présentait donc de nombreux points communs avec son fils. Doit-on en déduire que le vieux Borges de notre nouvelle pourrait être un fantôme de son père ? Un indice peut permettre de l'affirmer ; ce vieux Borges déclare : « Je ne serais guère surpris que l'enseignement du latin soit remplacé par celui du guarani », quand Jorge Borges, lui, méprisait la langue espagnole au profit de l'anglais, langue qu'il considérait comme plus pure et plus noble. Toutefois, Jorge Luis semble, grâce au processus de l'écriture fantastique, dépasser cette image du père : « Moi qui n'ai pas été père, j'éprouvai pour ce pauvre garçon, qui m'était plus intime que s'il eût été de ma propre chair, un élan d'amour ». L'impossible qui est néanmoins réalisé dans l'écriture suscite chez le narrateur des émotions et des impressions qui sont elles aussi impossibles.

Autre trace : la cécité de Borges

- 15 Rappelons quelques détails biographiques de Borges : il a souffert d'une maladie héréditaire, l'amblyopie. Par ailleurs, l'année où son père est mort, en 1938, le soir de Noël, il a un accident : il heurte le coin d'une fenêtre ouverte en se rendant chez une amie, et se blesse à l'œil. Hospitalisé, il est ensuite victime d'une septicémie et craint de ne plus pouvoir écrire. On trouve des réminiscences de cet accident et de la souffrance

vécue dans sa nouvelle « *El Sur* ». Ce handicap qui a affecté le corps de l'auteur est souligné dans le texte « Quand tu auras mon âge, tu auras presque complètement perdu la vue. Tu ne verras que du jaune, des ombres et des lumières. Ne t'inquiète pas. La cécité progressive n'est pas une chose tragique. C'est comme un soir d'été qui tombe lentement » : s'il est vrai que le jaune est l'une des dernières couleurs que Borges dit avoir été capable de percevoir¹⁴, cette mention évoque pour nous les papillons jaunes des *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez qui annoncent la mort des personnages, mais l'on peut voir que l'auteur semble ici tout à fait serein face à cette maladie. Celle-ci a été le motif central de deux de ses textes poétiques, inspirés du poète anglais Milton¹⁵.

- 16 Si l'on s'intéresse maintenant à la conséquence de cette infirmité sur le corps écrivant, non pas comme simple mention, mais comme phénomène influant sur l'acte d'écriture, on apprend qu'au milieu des années 1950, « son amblyopie s'aggrave et il devient presque complètement aveugle : il lui est interdit d'écrire ; pour rédiger un texte, il dépend de la présence d'un familier – généralement sa mère – à qui le dicter¹⁶ ». En 1972, date de la rédaction de la nouvelle « L'autre », c'est donc le cas. Et l'assistance dont il bénéficie est perceptible vers la fin du texte : « Je lui dis qu'on allait venir me chercher ».
- 17 S'il reste toujours une illusion autour de l'identité auteur-personnage – il ne faut pas négliger la dimension de « jeu » accordée à la littérature de la part des auteurs du fantastique et en particulier de Borges, on peut néanmoins voir comment l'auteur laisse transparaître par l'écriture des expériences, des angoisses ou des sensations propres à son corps. Si le fait de se retrouver face à un « *ipse* » qui est aussi un « *idem* » préoccupe le narrateur, il est peut-être tout aussi intéressant d'étudier comment le lecteur, ce corps qui lit, peut percevoir le dédoublement.

De la création aux impressions sur le lecteur : le corps lisant dans la nouvelle « *Invitación* »

- 18 Passons maintenant du côté de la réception et voyons comment le corps lisant peut participer ou être sollicité dans la création littéraire. Cette courte nouvelle de Claudia Hernández peut nous aider à poser quelques jalons. Il s'agit d'une Salvadorienne qui a publié dans les années 2000 plusieurs recueils composés de récits ou de courtes nouvelles qui mêlent effet fantastique et esthétique du poème en prose.

Résumé et caractéristiques fantastiques

- 19 On assiste dans ce texte à la rencontre de la narratrice avec un double plus jeune et un double plus âgé, deux doubles qui *s'unissent* (si l'on peut dire...), qui s'associent du moins, pour l'expulser de chez elle, et la laisser seule, à la rue, errant dans la ville après l'avoir incitée à sortir. L'ensemble du récit est ponctué de petits effets de réel¹⁷ : la vue depuis la fenêtre, la descente des escaliers, la clé autour du cou, la serrure à la fin de la nouvelle, la ville en sont quelques exemples manifestes.
- 20 On note une transgression, celle du dédoublement, dès la première phrase : « je jetais un œil par la fenêtre de ma chambre lorsque, soudain, je me vis passer¹⁸ ». L'impossible est donc présent au début du récit, de manière directe, sans mise en scène comme le

font Borges ou les auteurs du fantastique classique. La tentative d'explication apparaît elle aussi assez vite : « J'ai pensé que c'était mon imagination¹⁹ ». La seconde transgression a lieu avec l'apparition du deuxième double : « alors j'entendis ma voix – mais pas ma voix d'enfant ni ma voix d'aujourd'hui, ma voix de quand je serai bien vieille [nous soulignons]²⁰ », phrase dans laquelle se mêlent trois repères chronologiques, passé / présent / futur, trois instances temporelles elles-mêmes indépendantes des trois personnages dont il est question dans la nouvelle.

- 21 En tous cas, l'impossible entre bien en contradiction avec notre idée du réel mais peut-être pas avec celle qu'en a la narratrice, qui ne semble pas manifester de surprise face aux événements. En effet, et c'est là la différence avec Borges, le sentiment de peur qui d'ordinaire découle du sentiment d'impossible n'est pas exprimé par le personnage, il semble même que c'est plutôt de l'amusement au début de la nouvelle, puisque la narratrice sourit. Mais l'on se rappelle aussi que le rire peut être associé à une manifestation diabolique, et que le personnage, quand il cesse de sourire, s'exclut du groupe, groupe qui est ensuite marqué par ce rire (« éclat de rire », « moqueuse », « Elle se moquait de moi », « elle sourit »²¹) à mesure que l'héroïne se perd dans la ville et que l'amusement et la légèreté laissent place à l'angoisse.

Sollicitation du lecteur

- 22 Si la narratrice est invitée à sortir de chez elle, le lecteur est, lui, invité à participer à la construction énigmatique du récit.

« Je » et jeux du langage

- 23 Il semble important de voir comment en particulier dans ce texte, le lecteur est impliqué dans le processus de dédoublement par le biais du langage. Les doubles acquièrent leur autonomie dès lors que la narratrice les individualise, et utilise un tiret pour créer ces personnages : « moi-enfant » (« yo-niña »), et « moi-vieille » (« yo-vieja »). Cependant, l'auteur opère des confusions entre les personnages par le jeu des temps verbaux et des personnes : « moi-enfant apparus », « je m'arrêtais face à moi, qui m'attendais à la fenêtre, je me souris et je me remis à courir », « Moi – qui voulais descendre et me prendre la main », « moi-vieille m'attachai la clé de la maison au cou, pour l'avoir au retour », jeu d'autant plus pertinent qu'en espagnol certains temps verbaux présentent la même forme à la première et à la troisième personne du singulier, ce qui crée une confusion et donc une ambiguïté dans cette dernière phrase par exemple²². Plus encore : la fragmentation se poursuit quand nous lisons : « Je me demandai d'être patiente. Je me demandai de faire un effort. Je me demandai de ne pas cesser de marcher. J'étais sûre que je parviendrais à déchiffrer le labyrinthe et à en sortir²³ ». Le lecteur est témoin d'un dédoublement qui n'est pas manifesté par la création d'un nouvel être extérieur, par un dédoublement physique, mais c'est simplement par le discours intérieur de la narratrice qui se parle à elle-même, comme pour se rassurer, qu'une fragmentation du « moi » se fait sentir.

Quel sens, quelle lecture ?

- 24 Le lecteur peut choisir de donner un sens au texte dans une perspective historique. Dans une interview à *Avión de Papel*, *tu televisión literaria*²⁴, Claudia Hernández évoque

une « schizophrénie collective » dans son pays, une forme d'angoisse des Salvadoriens au milieu de la violence, un sentiment d'incertitude à propos de leur avenir. La fragmentation du personnage, qui dans d'autres nouvelles de l'auteur passe par le vol des yeux d'un personnage, une langue coupée, un bras en moins, un grand-père que l'on déterre car il manque trop à la famille, reflète l'histoire du Salvador. Ainsi, à chaque personnage de notre nouvelle pourrait correspondre une époque : un passé de l'histoire du Salvador que l'on n'oublie pas, celui de la guerre civile, un présent dans lequel on se sent perdu, où la violence se poursuit avec les « *maras* »²⁵, et un futur incertain. De là vient peut-être le *carpe diem* auquel nous avons été sensible plus haut. Que reste-t-il pour lutter contre cette absurdité ? La poésie de certaines expressions, qui nous rappellent les *gregerías* de Ramón Gómez de la Serna et peuvent constituer un moyen d'expression : « Elle se mit à courir en accrochant les rires en l'air comme s'il s'agissait d'énormes ballons²⁶ », ou encore « Le désespoir se posait sur moi sous la forme d'obscurs oiseaux que je devais effrayer d'un mouvement de la main tandis que je marchais²⁷ ».

- 25 Et pourtant, malgré un contexte historique qui peut donner une explication possible mais non exclusive du texte, l'intérêt de l'objet de ce séminaire est de voir comment ce sentiment d'angoisse peut être partagé par le lecteur, en observant comment il peut être mis en rapport avec une expérience commune, qui passerait par le corps.

Conséquences sur le corps du lecteur

L'impression de rêve

- 26 La nouvelle est ponctuée de phrases qui laissent penser que tout le texte est le récit d'un rêve. Ainsi, lorsqu'on lit « Au milieu [des escaliers], je me rendis compte que j'étais nue et je renonçai à sortir²⁸ », ou encore « Je ne reconnaissais pas les alentours. La ville semblait se désordonner derrière mes pas²⁹ », ces expressions peuvent nous être familières. L'impression d'être nu, déchaussé, d'être incapable de marcher, ou encore d'être spectateur de soi-même renvoie à des expériences du lecteur dans ses rêves. Il ne s'agit pas ici de développer l'interprétation des rêves, mais de rappeler que le corps lisant peut lui aussi ressentir. C'est ainsi que les effets de réel relevés plus haut mériteraient dans ce cas concret de s'appeler effets d'irréel, ou de rêverie. Par exemple, quand notre narratrice dit « Je pris la clé que moi-vieille avait attachée à mon cou et la mis dans la serrure. Elle entra sans problème et tourna même, mais elle n'ouvrit pas³⁰ », la porte fermée et la clé inutile peuvent être le reflet de l'incompréhension du monde dans lequel se trouve le personnage. On peut alors se demander si cette impression de rêve est influencée par notre environnement culturel et social ou si elle est susceptible d'être créée dans un certain contexte.

L'impression de peur : une construction culturelle ?

- 27 L'impression de cauchemar vécu par le personnage dans la nouvelle de Claudia Hernández relève du frisson caractéristique des œuvres du fantastique classique. Parce que le fantastique remet en question notre idée du réel, et bouscule nos certitudes à son propos, le lecteur ressent généralement la peur à cause de l'existence de l'impossible. Si l'on considère la peur comme un hyperonyme, il convient néanmoins de distinguer la peur de l'angoisse : l'objet de l'angoisse est indéfini, tandis que la peur

porte sur un objet particulier. Lors de l'effet fantastique, les phénomènes impossibles qui ont lieu sont des projections de nos angoisses qui sont ainsi symbolisées par des objets déterminés. Ensuite, la peur ressentie par les personnages se propage au lecteur. Il existerait même des « recettes », des conditions objectives qui permettraient l'effet de peur : la peur du noir, la peur des choses gluantes, de la difformité, des serpents, des rats, des espaces clos, des insectes, de la mort, des autres (paranoïa), la peur pour quelqu'un d'autre. Tels sont les dix motifs recensés par Stephen King³¹ pour permettre de transmettre la peur.

- 28 Toutefois, la nouvelle de Claudia Hernández suscite une peur/angoisse non partagée au début du texte, ce qui montre l'évolution de la manière dont est traité ce sentiment dans les nouvelles fantastiques. Denis Mellier précise en effet que : « la représentation fictionnelle d'un objet ne produit pas nécessairement la même émotion sur le lecteur que celle qui est représentée, à l'intérieur de la fiction, en train d'affecter le personnage³² ». Par exemple, là où le personnage connaît le danger, le lecteur peut éprouver le suspense. Dans notre cas, là où la narratrice ressent de l'amusement, le lecteur ressent le suspense également, puis l'angoisse. Les nouvelles fantastiques les mieux réussies aujourd'hui à notre sens, sont celles qui continuent de suggérer. Chez Claudia Hernández, cette suggestion passe dans ce texte par le déplacement du sentiment de peur, le lecteur partageant celle du personnage-narrateur. Claudia Hernández définit le conte de la manière suivante : « Le conte est une manière de rencontrer le monde et son esprit³³ » : on sait maintenant comment Claudia Hernández manie l'ambiguïté des déictiques (le possessif « su » pouvant renvoyer à « *el mundo* », à celui qui écrit ou à celui qui lit) ; mais finalement, tout cela est-il bien distinct ?

Questionner le dédoublement pour réconcilier le corps écrivain et le corps lisant

Les manifestations du dédoublement comme moyen d'expression

- 29 On a essayé jusqu'à présent d'éviter l'écueil de l'image du corps dans la littérature fantastique ; ce n'était pas notre objet, mais il convient toutefois de l'évoquer pour en percevoir les enjeux littéraires du point de vue de la création. On voit souvent dans le romantisme européen, dans lequel s'est développée à loisir la littérature fantastique, la question du double comme l'expression d'une crise de l'identité : le *Doppelgänger* de Jean Paul Richter dans *Siebenkäs*, le Dorian Gray de Wilde et plus généralement l'image du *dandy*, ou encore le William Wilson d'Edgar Allan Poe en sont trois exemples. De même, il est fréquent dans la littérature fantastique de présenter des nouvelles dans lesquelles une partie du corps est rendue autonome ou constitue le cœur du fantastique : la main chez Maupassant, le crâne qui hurle chez Crawford, les yeux dans « Bérénice » d'Edgar Allan Poe. Enfin, le miroir, qui évoque le mythe de Narcisse, qui constitue une porte vers un autre monde dans le merveilleux de Lewis Carroll, est un objet fantastique dans la mesure où il met en œuvre ce paradoxe qui permet de se voir comme si l'on était un autre.
- 30 On dit traditionnellement que la littérature fantastique est en lien étroit avec les préoccupations d'une époque et exprime de manière littérale bien que symbolique les problèmes et les interrogations d'une société. Les vampires subtilisent dans l'ombre l'énergie des femmes naïves, les morts-vivants se vengent contre ceux qui les ont tués,

les lycanthropes révèlent la part de bestialité de l'être humain. Chez ces trois personnages, le corps physique subit une altération qui retentit sur le corps social et le marginalise, en le reléguant symboliquement au monde de la nuit. Dans le cas du double dans les nouvelles que nous avons étudiées, l'altération relève moins du physique que du psychologique, dans la mesure où les narrateurs partagent le récit d'une expérience propre.

- 31 Si les auteurs qui produisent dans leurs œuvres cet effet fantastique s'intéressent tant au dédoublement ou à la fragmentation, c'est peut-être parce que l'unité du corps, socialement et culturellement admise, est une illusion, remise en question dans nos textes et que quand les personnages tentent de retrouver cette unité, ils en meurent. C'est en effet le cas dans *Le Horla*, dans « *El otro yo* » de Benedetti dont le héros, Armando, perd une partie de son caractère et devient invisible aux yeux de ses amis après le suicide de son double, chez Wilde avec le suicide de Dorian Gray. N'y aurait-il donc pas dans la volonté de dédoubler, une recherche de vérité ou de meilleure compréhension du fonctionnement de l'esprit humain ?
- 32 L'idée que nous souhaitons développer dans ce dernier point est en fait un retour sur la notion de corps : nous avons et nous sommes tous un corps. Si l'auteur peut transmettre une part de son expérience à ses personnages, si le lecteur peut ressentir une expérience décrite dans l'œuvre littéraire, c'est que cette dichotomie corps lisant / corps écrivant n'est peut-être pas le dédoublement le plus propre à distinguer les entités et leur rapport à la création.

Quelques éclairages scientifiques

L'incomplétude de notre perception

- 33 L'effet fantastique est souvent créé à partir de ce que le narrateur ou le personnage voient ou donnent à voir dans le texte. Or, Merleau-Ponty nous montre³⁴ que, scientifiquement et matériellement, les yeux sont incapables de voir la perspective, et que celle-ci n'est finalement qu'une reconstruction de notre cerveau ; les illusions d'optique en sont la manifestation la plus troublante. Les Mayas avaient donné une explication allégorique du phénomène dans le *Popol Vuh*, qui prétend que, quand l'homme de maïs fut créé, il était trop parfait et risquait de détrôner les dieux, c'est pourquoi Huracán lui troubla la vue, de sorte qu'il ne puisse voir que ce qui était près de lui... Donc, dans la mesure où le cerveau reconstruit de manière artificielle la perception de la profondeur, on pourrait peut-être en déduire que le fantastique fonctionne selon le même principe avec notre lecture, notre interprétation des textes. Notre perception étant partielle et incomplète, l'écriture fantastique crée des illusions, ressenties aussi bien par l'auteur que par son lecteur et complétées par leur culture littéraire. C'est ce qui réunit le corps écrivant et le corps lisant. C'est ce qui fait que nous retrouvons du même dans autrui.
- 34 En définitive, il y aurait donc une double illusion face au réel et à la création littéraire : d'abord, celle de l'imperfection de notre perception comme l'analyse Merleau-Ponty et ensuite, celle de l'insuffisance du langage pour traduire en mots nos sensations ; ce sont ces deux brèches qui permettent au texte fantastique de naître. À la manière de l'éléphant qui, dans un conte traditionnel indien est perçu de quatre manières distinctes par quatre aveugles qui touchent quatre parties différentes de son corps, le double ou le dédoublement serait donc une manière littérale de montrer les multiples

perspectives qui existent pour aborder le réel, sans chercher à lui donner un sens, et bien plus, en déconstruisant nos certitudes.

Héautoscopie, ou le fonctionnement de notre corps

- 35 Puisque notre corps est incapable de percevoir certains aspects du réel, qu'en est-il lorsque le cerveau souffre de lésions qui affectent cette perception ? L'héautoscopie, ou le fait de se voir soi-même hors de soi, est un phénomène analysé par le neuropsychiatre Jean Lhermitte³⁵. Il la définit ainsi : « un sujet paraissant éveillé voit apparaître soudain devant ses yeux l'image de soi-même ; en vérité, il lui semble que son double est là devant lui³⁶ ». L'exemple développé par l'auteur est celui d'Alfred de Musset, et il est présenté sous deux aspects : le témoignage de George Sand et la traduction du phénomène dans l'œuvre de Musset. George Sand, à propos de son compagnon, affirme :

Il vit passer devant lui sur la bruyère un homme qui courait, le visage défait, les vêtements déchirés, les cheveux au vent. Lorsqu'il fut près de moi, dit Alfred, j'ai vu qu'il était ivre mais non pas poursuivi, il passa en me jetant un regard hébété et en me faisant une grimace de haine. Alors j'ai eu peur, je me suis jeté la face contre terre, car *cet homme c'était moi* [...] *c'était moi avec vingt ans de plus*, les traits creusés par la débauche ou la maladie, les yeux effarés, une bouche abrutée et, malgré tout cet effacement de mon être, il y avait dans ce fantôme un reste de vigueur pour insulter et défier l'être que je suis à présent.³⁷

- 36 Ce témoignage se retrouve dans un poème de Musset, qui rend compte de la présence de ce double :

C'est une étrange vision,
Et cependant, ange ou démon,
J'ai vu partout cette ombre amie [...] Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'ai touché la terre,
Sur ma route est venu s'asseoir
Un malheureux vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.
Alfred de Musset, « Nuit de décembre », 1835.

- 37 On retrouve la même idée – peut-être légendaire – avec le cas de Maupassant, qui souffrait d'une encéphalite, pathologie qui attaque le système nerveux et provoque des lésions conduisant à des hallucinations. Si sa maladie a effectivement été diagnostiquée, Axel Munthe, psychiatre suédois et auteur du *Livre de San Michele* (1929) qui recense des souvenirs de rencontres avec des contemporains, prétend que Maupassant lui aurait raconté avoir reçu la visite d'un double qui lui aurait dicté le contenu du texte du *Horla*. Ainsi, des dysfonctionnements physiques du corps des créateurs peut naître une œuvre littéraire qui rend compte de ces derniers.

De l'unité du corps et de l'esprit

- 38 S'il n'y a donc pas de différence fondamentale de constitution entre le corps lisant et le corps écrivant, sauf quand celui-ci souffre de troubles liés à des lésions particulières, comment répondre à l'interrogation d'Antonin Artaud :

Je me demande ce qui est moi, non pas moi au milieu du corps car je sais que c'est moi qui suis dans ce corps et non un autre et qu'il n'y a pas d'autre moi que le corps,

mais en quoi peut consister ce moi qui se sent ce que l'on appelle être, être un être parce que j'ai un corps ?³⁸

- 39 Artaud pose ici la question de la définition de l'esprit par le corps, de la différence entre l'être comme définition et de l'être dans le corps existant. Pour Antonio Damasio, l'esprit n'est pas indépendant du corps, l'être humain est constitué, comme les autres espèces animales, de neurones, qui traduisent une information du cerveau en manifestation physique. L'esprit est le résultat d'une rencontre complexe entre d'une part les informations transmises par les neurones et d'autre part, des images envoyées par le tronc cérébral, rencontre qui a lieu dans le cortex. Le cerveau a cette double fonction qui consiste à interpréter, « cartographier » des informations électriques envoyées par des récepteurs, et en même temps à projeter vers l'extérieur les signaux que sont nos mouvements et nos paroles. Si l'on regarde de plus près la formation du « soi », on distingue trois étapes :

la plus simple émerge de la portion du cerveau qui rend compte de l'organisme (*protosoi*) et consiste à rassembler des images décrivant des états relativement stables du corps et engendrant des sentiments spontanés du corps vivant (sentiments primordiaux). La deuxième étape résulte de l'établissement d'une relation entre l'organisme (représenté par le *protosoi*) et toute partie du cerveau qui représente un *objet à connaître*. Il en résulte le soi-noyau. La troisième étape permet à de multiples objets, préalablement enregistrés en tant qu'expérience vécue ou qu'anticipation de l'avenir, d'interagir avec le *protosoi* et de produire une abondance de pulsations dans le soi-noyau. Il en sort le soi autobiographique.³⁹

- 40 Il n'est donc pas étonnant, au vu de la complexité du fonctionnement de notre cerveau composé au moins de trois « soi » qui ont une influence les uns sur les autres, que certains créateurs, qu'ils soient auteurs, peintres ou sculpteurs, soient sensibles à cet éclatement du « moi » et le manifestent par le dédoublement, dédoublement qui cette fois, fait sens pour l'être humain. Encore ici, la vue, ces yeux dont on prétend qu'ils sont le reflet de l'âme, le lieu de frontière entre le dedans et le dehors, celui des cinq sens qui nous permet de lire, ce sens qui ne cesse de nous tromper mais auquel nous faisons « aveuglement » confiance, est le premier sollicité. D'où, peut-être, la lucidité de l'aveugle Borges.
- 41 Le double a cette originalité de constituer une thématique qui traverse les courants littéraires en actualisant ses manifestations. En Amérique latine, ce dédoublement vient prolonger la tradition européenne en jouant sur l'impossible dans ce qu'il a d'illogique d'un point de vue rationnel, c'est ce que fait Borges, ou bien en explorant de nouvelles voies, en suggérant des pointillés que le lecteur est invité à compléter chez Claudia Hernández. Dans les deux cas, le corps est sollicité, mis « en » ou « à » l'œuvre par la littérature.

[...] la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots.⁴⁰

- 42 La littérature semble donc être une recherche de sens qui aboutit à une unité, car même si une œuvre littéraire est une sorte de double du monde, elle crée par le choix des mots, par leur agencement dans un texte, une cohérence. Or, le double dans la littérature, fantastique qui plus est, prend dans sa démarche thématique, dans sa

construction logique qui confronte réel et impossible et dans ses choix linguistiques ambigus le contre-pied de cette entreprise et bouscule les certitudes pour y suggérer l'inadmissible, le dissonant, l'oxymore d'une déconstruction de l'individu, bien que cette division, on l'a vu, semble faire partie intégrante de notre corps. Corps lisant ou corps écrivant, ce qui compte, c'est le corps vivant, le corps qui ressent, qui pense et qui transmet. Dans cette perspective, le corps de l'auteur n'est donc pas si différent de celui du lecteur, et c'est cette « identité » (au sens d'identique, de « mêmété » pour Ricoeur) qui les rapproche, qui permet le « di-alogue » et la découverte de la spécificité à travers le dédoublement vécu par les personnages des nouvelles. Pour approcher la vérité, pour comprendre ce que signifie « être soi », peut-être faut-il passer par le vertige du dédoublement...

- 43 Parce qu'elle joue avec les « mots », parce qu'elle s'inspire des « maux » d'une société jusqu'à en dépasser les frontières géographiques, on peut penser que la littérature fantastique a encore un bel avenir devant elle, pour le plus grand bonheur des lecteurs et des chercheurs qui s'y intéressent...

NOTES

1. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990. On s'intéressera à la différence entre la « mêmété » et l'« ipséité », la recherche de l'identique et la conception de soi comme un autre « moi ». L'image du double semble illustrer le paradoxe qui oppose ces deux concepts.
2. On travaillera avec les références de la traduction française pour les textes de Borges et notre propre traduction pour le texte de Claudia Hernández, qui n'est pas encore édité en France à ce jour.
3. David Roas, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.
4. Jorge Luis Borges, « L'autre », in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 481-488 pour toutes les références.
5. « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel », Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 29.
6. David Roas, *op. cit.*, p. 45. « *lo imposible es aquello que [...] no puede ser, aquello que es inconcebible (inexplicable) según [la] concepción [de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores]* » (c'est nous qui traduisons).
7. Jorge Luis Borges, « Le livre de sable », in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 552.
8. « L'inconnu était assis devant lui, en manteau et chapeau lui aussi, sur son propre lit, souriant légèrement, et, clignant un peu des yeux, il le saluait amicalement de la tête. M. Goliadkine voulut crier mais ne put... protester de quelque manière mais n'en trouva pas la force. Il sentait ses cheveux se dresser sur sa tête, et il se laissa tomber sur une chaise, presque évanoui d'épouvante. [...] Son nocturne compagnon n'était autre que lui-même. », Fiodor Dostoïevski, « Le Double », in *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1969, p. 50.

9. « C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. [...] j'ai des nouvelles de Borges par la poste et je vois son nom proposé pour une chaire ou dans un dictionnaire biographique. J'aime les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIII^e siècle, les étymologies, le goût du café et la prose de Stevenson ; l'autre partage ces préférences, mais non sans une certaine complaisance qui les transfigure en attributs d'acteur. Il serait exagéré de prétendre qu'il y a de l'hostilité dans nos relations ; je vis et je me laisse vivre, pour que Borges puisse ourdir sa littérature et cette littérature me justifie. [...] Je ne sais lequel des deux écrit cette page. », « Borges et moi », *op. cit.*, p. 28.

10. Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'Ombre », *Les Contemplations*, VI. 26, Paris, Gallimard [1943], 1973, p. 391.

11. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1981.

12. « Je demeurai pensif et lui demandai s'il se sentait véritablement frère de tous. [...] Il me dit que son livre se référait à la grande masse des opprimés et des parias ».

13. *Ibid.*, p. 58.

14. « Il y a encore une couleur qui ne m'a pas été infidèle, c'est le jaune. [...] L'une des couleurs que les aveugles (du moins celui qui vous parle) regrettent de ne plus voir, c'est le noir ; il en va de même du rouge. "Le rouge et le noir" sont les couleurs qui nous manquent. Moi qui avais l'habitude de dormir dans l'obscurité complète, j'ai été longtemps gêné de devoir dormir dans ce monde de brouillard verdâtre ou bleuâtre et vaguement lumineux qui est le monde de l'aveugle », Jorge Luis Borges, « La cécité » (discours de 1977), *op. cit.*, p. 722.

15. « *No sé cuál es la cara que me mira / cuando miro la cara del espejo; / No sé qué anciano acecha en su reflejo / con silenciosa y ya cansada ira. / Lento en mi sombra, con la mano exploro / mis invisibles rasgos. Un destello / me alcanza. He vislumbrado tu cabello / que es de ceniza o es aún de oro. / Repito que he perdido solamente / la vana superficie de las cosas. / El consuelo es de Milton y es valiente* » ; « J'ignore quel est le visage me regarde / quand je regarde la face du miroir ; / Je ne sais quel vieillard me guette dans son reflet / avec une colère silencieuse et déjà fatiguée. / Lent dans mes ténèbres, de la main j'explore / mes traits invisibles. Une étincelle / m'atteint. J'ai entrevu ta chevelure / qui est de cendre ou est toujours d'or. / Je répète que je n'ai perdu / que la vaniteuse surface des choses. / Le réconfort vient de Milton et il est courageux », Borges, « *Un ciego* », 1975 et « *Ahora sólo perduran las formas amarillas / y sólo puedo ver para ver pesadillas* » ; « Désormais ne demeurent que les formes jaunes / et je ne peux voir que pour voir des cauchemars », Borges, « *El ciego* », 1972.

16. Anzieu, *op. cit.*, p. 283.

17. Roland Barthes, « L'effet de réel », in Gérard Genette (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 89 : « c'est là ce qu'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] Il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité ».

18. « *estaba asomando los ojos a la ventana de mi habitación cuando, de pronto, me vi pasar* » (c'est nous qui traduisons les extraits de cette nouvelle inédite en français).

19. « *Pensé que se trataba de mi imaginación* ».

20. « *entonces escuché mi voz - pero no mi voz de niña ni mi voz de ahora, sino mi voz de cuando esté ya muy vieja* ». Par ailleurs, cette expression « *cuando esté ya muy vieja* » n'est pas sans nous rappeler le vers de Ronsard : « Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle » dans le sonnet qui se clôt sur « Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie » et invite le lecteur au *carpe diem*.

21. « *carcajada* », « *burlona* », « *Se reía de mí* », « *sonrió* ».

22. « *yo-niña aparecí* », « *me detuve frente a mí, que estaba esperándome en la ventana, me sonreí de nuevo y corrí* », « *Yo – que deseaba bajar y tomarme de la mano* », « *yo-vieja me colgué la llave de la casa al cuello para cuando volviera* » : *volviera*, conjugué au subjonctif imparfait, presente la même forme à la première et à la troisième personne du singulier.
23. « *Me pedí paciencia. Me pedí esfuerzo. Me pedí no dejar de caminar. Estaba segura de que conseguiría descifrar el laberinto y salir de él* ».
24. <http://www.aviondepapel.tv/2011/02/claudia-hernandezamo-el-libro-electronico/>, consulté le 26/06/2013.
25. Il s'agit de gangs armés impliqués notamment dans le trafic de drogue et repérables par des tatouages qui indiquent leur appartenance aux différents groupes. Voir à ce sujet le film de *La vida loca* (2009), dont le réalisateur, Christian Povéda, a été assassiné.
26. « *se echó a correr colgando las risas en el aire como si se tratara de globos enormes* ».
27. « *la desesperación [...] se posaba sobre mí en forma de pájaros oscuros que tenía que espantar con movimientos de manos mientras caminaba* ».
28. « *A mitad de [las escaleras] me di cuenta de que estaba desnuda y desistí de salir* ».
29. « *No reconocía el paraje. La ciudad parecía desordenarse detrás de mis pasos* ».
30. « *tomé la llave que yo-vieja me ató al cuello y la metí en la cerradura. Entró sin problemas y hasta giró, mas no abrió* ». On remarque ici que le verbe « *ató* » est conjugué à la troisième personne du singulier et marque ici clairement la distinction entre les deux personnages.
31. George Beahm, *Stephen King from A to Z*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 1998, p. 74.
32. Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, H. Champion, 1999, p. 397.
33. « *El cuento es una forma de encontrarse con el mundo y su espíritu* », épigraphe du recueil *De fronteras*.
34. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 2012, p. 311 : « Ce sont surtout les illusions touchant la profondeur qui nous ont habitués à la considérer comme une construction de l'entendement. On peut les provoquer en imposant aux yeux un certain degré de convergence, comme au stéréoscope, ou en présentant au sujet un dessin perspectif. Puisque ici je crois voir la profondeur alors qu'il n'y en a pas, n'est-ce pas que les signes trompeurs ont été l'occasion d'une hypothèse, et qu'en général la prétendue vision de la distance est toujours une interprétation des signes ? ».
35. Jean Lhermitte, *L'Image de notre corps* [1939], Paris, L'Harmattan, 1998.
36. *Ibid.*, p. 171.
37. *Ibid.*, p. 173-174.
38. Antonin Artaud, *Les Cahiers de Rodez*, in Michela Marzano, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2007, p. 122.
39. Antonio Damasio, *L'Autre moi-même : les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 221-222.
40. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1989, p. 195-196. C'est nous qui soulignons.

AUTEUR

AUDREY LOUYER-DAVO

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP