

9 | 2015

L'autorité des genres

Directeur de publication Jérôme Dutel

 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=473>

Référence électronique

« L'autorité des genres », *Cahiers du Celec* [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 26 juin 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=473>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/celec.473

SOMMAIRE

Jérôme Dutel

Avant-propos

Stefano Lazzarin

Trois ouvre-boîtes pour un canon fermé

Beatrice Laghezza

Théories du fantastique : les écrivaines italiennes recréent le genre

Yves Clavaron

Faire parler une esclave noire du xvii^e siècle

Jean-Pierre Chassagne

Le libre jeu du roman avec l'autorité des genres dans l'œuvre de Leo Perutz

Jérôme Dutel

Valse des genres : *x-fictions* ?

Anouk Chirol To

Le portrait photographique : l'autorité d'un genre questionnée

Avant-propos

Jérôme Dutel

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Il est frappant de constater, comme Jean-Marie Schaeffer le note en 1989, en ouverture à *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, que « les interrogations concernant ce que peut ou ne peut pas obtenir une théorie des genres semble troubler surtout les littéraires¹ ».
- 2 Le recours à une classification typologique des œuvres est présent dans toutes les littératures. En Occident, depuis la *Poétique* d'Aristote, les théorisations génériques traversent en effet l'histoire littéraire, les pays, les périodes et les modes. Qu'une étude soit synchronique ou diachronique, qu'elle traite d'une œuvre ou d'un auteur, qu'elle en confronte ne change rien au fait qu'elle se réfère inévitablement aux notions liées au genre. L'autorité générique pose tant problème qu'on tend souvent à la scinder, à la compartimenter : Tzvetan Todorov distingue genres historiques et genres théoriques quand Schaeffer propose d'user de trois conventions différenciées (constituante, régulatrice et traditionnelle). C'est toutefois à travers ces réflexions métacritiques que s'opèrent rétrospectivement les évolutions ou les révolutions littéraires : comment passerait-on du roman de chevalerie au roman policier, du théâtre classique à celui de l'absurde, du conte de fées à la *fantasy* actuelle, des poèmes courtois du Moyen Âge au vers libre de la Modernité ? Défier l'autorité des classements établis et sortir des cadres usuels ne ramènent qu'à créer de nouvelles autorités et de nouvelles cages -ainsi, le concept de transfiction élaboré par Francis Berthelot censé répondre à l'hybridité propre aux périodes modernes et post-modernes. Toujours selon Schaeffer, tout discours générique peut donc s'apparenter à un discours ontologique. Qu'est la Littérature ? Que représente-t-elle par rapport à l'extériorité et l'intériorité, la tentation du réalisme et les vertiges de l'imagination ? En ce sens, toute étude sur les fictions de la Littérature est un travail lié, d'une

manière à une autre, à une perception de la notion de genre et de l'autorité que celle-ci portera en elle.

- 3 Effectivement, comme le rappelle Alain Rey dans son *Dictionnaire historique*, il ne faut pas négliger que le terme latin *auctoritas* pouvait désigner le « crédit d'un écrivain ou d'un texte »². Si la langue française n'a pas maintenu cette valeur au-delà du XIII^e siècle, cet usage s'est bien conservé en espagnol à travers le terme *autoridad* qui peut encore aujourd'hui désigner une « citation servant de modèle, d'exemple ». Si les mots portaient leurs choses, il faudrait reconnaître que le mot autorité renferme bien déjà en lui tous les germes d'un questionnement littéraire. Autorité des genres, autorité des auteurs, autorités des œuvres, autorité des citations forment une constellation d'interrogations sur laquelle se déploie peut-être plus ou moins largement toutes nos recherches.
- 4 L'autorité de la question générique ne se pose pourtant pas uniquement du point de vue critique, idéologique ou historique, mais aussi des points de vue de l'édition ou de la réception. L'emballlement générique – évidemment lié aujourd'hui à la prolifération des sous-genres – matérialise certaines démarches éditoriales modernes mais répond aussi à l'attente d'un lectorat éprouvant le besoin de lectures en cases et pour lequel « l'horizon d'attente » d'Hans Robert Jauss constitue peut-être à la fois un espace rassurant mais aussi la frontière de nouveaux territoires élargissant sans cesse la maison de la fiction. C'est dans cette optique volontairement ouverte que nous avons donc souhaité aborder non la question de l'autorité du genre mais celle des autorités des genres, laissant ainsi la porte ouverte à toutes les interprétations et réflexions littéraires autour de ces deux termes.
- 5 Les chercheurs qui se sont intéressés ici à cette notion d'autorité des genres ont privilégié l'étude de questions portant sur la généricité littéraire, son histoire, son évolution, aussi bien que sur des œuvres utilisant le mélange des genres, leur hybridation ou leur fusion, comme une force vitale. Ils ont aussi, riche et significative coïncidence, choisi d'aborder, à l'intérieur de l'espace littéraire, des œuvres faisant la part belle à l'imaginaire. Ce numéro de notre revue s'ouvre ainsi sur deux articles qui se répondent et se complètent idéalement. Le premier, de Stefano Lazzarin, propose d'évoquer

« Trois ouvre-boîtes pour un canon fermé (Perspectives actuelles de la recherche sur le fantastique italien) », permettant d'effectuer une synthèse de la réception et de la diffusion du fantastique en Italie au cours du ^{xx}^e siècle. Prenant comme sujet l'un de ces trois ouvre-boîtes évoqués, Beatrice Laghezza explore avec « Théories du fantastique : les écrivaines italiennes recréent le genre » un champ d'études encore trop peu défriché. Yves Clavaron et Jean-Pierre Chassagne s'attachent, pour leur part, à deux œuvres spécifiques avec « Faire parler une esclave noire du ^{xvii}^e siècle : les genres littéraires mis au défi dans *Moi, Tituba sorcière* de Maryse Condé » et « Le libre jeu du roman avec l'autorité des genres dans l'œuvre de Leo Perutz ». Au sein de ces œuvres se trament en effet des assemblages génériques complexes n'hésitant pas à jouer avec l'histoire autant qu'avec l'Histoire. Lors du séminaire qui a présenté ces travaux, Elisabeth Bouzonviller avait apporté un éclairage complémentaire sur un autre auteur avec « Jeux de genres dans *Dernier rapport sur les miracles à Little No Horse* de Louise Erdrich ». Cette communication ayant trouvé naturellement sa place dans un ouvrage monographique à paraître prochainement aux Publications de l'Université de Saint-Etienne, nous avons évidemment choisi de ne pas la sortir d'un ensemble lui ajoutant sens et pertinence. Nous invitons donc les lecteurs désireux de se faire une idée du traitement de l'autorité générique par Louise Erdrich de se reporter à cette étude à paraître dans la collection « Les Scripturales » du CELEC. Sous un angle plus générique, nous avons proposé de nous interroger sur la « Valse des genres : *x-fictions* ? » en questionnant la manière dont, sur le modèle avoué du terme science-fiction, se développe une myriade de termes génériques tels que la politique-fiction, la linguistique-fiction, l'archéologie-fiction ou encore l'écofiction. Pour finir, et comme pour offrir un démenti à l'affirmation par laquelle nous avons débuté cet avant-propos, Anouk Chirol To s'est échappée du domaine littéraire pour réfléchir d'une autre manière à l'autorité des genres avec « Le portrait photographique : l'autorité d'un genre questionnée (Réflexions autour des photos de *Maras* d'Isabel Muñoz) ». Ce dernier texte nous sert même ici d'ouverture en nous rappelant que les enjeux de l'autorité générique se mesurent bien, avec une égale acuité, au sein de toutes les pratiques artistiques.

- 6 Si, en effet, l'importance prise outre-atlantique par les théories autour du *gender* remet aujourd'hui, en France, le terme genre au centre des échanges universitaires³ et même des discussions sociales⁴, il ne faudrait pas pour autant reléguer les autres acceptions du terme à quelques rayonnages poussiéreux. Ainsi, avec la place de plus en plus grande accordée, dans nos sociétés, à la fiction, à travers tous ses avatars artistiques, la réflexion autour de l'autorité des genres ne peut cesser de grandir et de s'enrichir.

NOTES

1 SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989), Paris, Seuil, 1992, p. 7.

2 REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* (2 volumes), Paris, Le Robert, 1992.

3 Par exemple, au moment où nous préparions le séminaire sur l'autorité des genres qui s'est tenu en mai 2014, Frédéric Regard et Anne Tomiche lançaient ainsi un programme intitulé *Genre et autorité* porté par les équipes de Paris Sorbonne CRLC et VALE dans le cadre du Labex « Obvil » (« Observatoire de la vie littéraire »). Ce programme, prévu sur 2014-2017, se propose « d'explorer, à partir de perspectives de genre (au sens de *gender*), les questions d'autorité liées au statut et à la fonction d'auteur. »

4 Nous pensons ici aux nombreuses polémiques suscitées, en 2013-2014, autour de la question de l'enseignement de théories du genre au sein de l'école française.

AUTEUR

Jérôme Dutel

IDREF : <https://www.idref.fr/09017531X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000113522025>

Trois ouvre-boîtes pour un canon fermé

Perspectives actuelles de la recherche sur le fantastique italien

Stefano Lazzarin

DOI : 10.35562/celec.476

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Un déni d'existence
Le canon du fantastique « intelligent »
Un amalgame éblouissant
Trois ouvre-boîtes pour un canon fermé
Les thèmes du fantastique italien
Le fantastique populaire
Le fantastique des femmes

TEXTE

Un déni d'existence

- 1 L'existence d'une littérature « fantastique » a été reconnue pour la première fois en France pendant la Restauration : c'est en 1828, dans les pages de la *Revue de Paris*, que Jean-Jacques Ampère utilise le premier ce mot pour désigner une certaine catégorie de textes littéraires¹. Face à la nouveauté déconcertante que représentent les récits d'Hoffmann, traduits par François-Adolphe de Loève-Weimars à l'usage du public français, Ampère est amené à insérer une nouvelle case dans le système des genres : Hoffmann sera donc « fantastique² ». C'est l'acte de naissance du débat sur la notion de « fantastique », qui connaît dans les années 1910 un tournant majeur : les livres pionniers de Joseph Retinger, Hubert Matthey, Dorothy Scarborough sont les premiers travaux de type « universitaire », qui s'intéressent au fantastique non en vue de la production de nouveaux textes – comme c'était le cas chez les

écrivains du ^{xix}e siècle – mais pour identifier et définir un objet de recherche³. La réflexion théorique prend son essor dans les années cinquante et soixante, notamment en France, avec les contributions de Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax⁴. C'est encore en France que paraît, en 1970, *l'Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, qui enregistre des chiffres de vente extraordinaires – plus de 100.000 exemplaires pour un livre de critique – et qui marque une époque⁵. Ce travail donne une nouvelle impulsion à la critique universitaire sur le fantastique :

Todorov a eu le grand mérite de « lancer » et d'imposer à l'attention des chercheurs du monde entier [...] une zone entière de la modernité littéraire, celle de la littérature fantastique, grâce à une opération critique et historiographique brillante. Par son envergure, cette opération est comparable à celles qu'ont accomplies Mikhaïl Bakhtine lorsqu'il a revendiqué la grande importance du mode carnavalesque dans la tradition littéraire, ou Northrop Frye lorsqu'il a défini et légitimé ce qu'il appelle le *romance*⁶.

- 2 Or, force est de constater qu'aucun des protagonistes de l'histoire que nous avons brièvement résumée n'avait de compétence particulière sur la littérature italienne, et que les textes fantastiques italiens ont toujours été absents de la réflexion des théoriciens, sans doute aussi en raison de leur accessibilité souvent problématique. Ce fait est d'autant plus regrettable que la littérature italienne offre des exemples remarquables, à partir des récits des frères Arrigo et Camillo Boito, émules d'Hoffmann et d'Edgar Poe au sein de la bohème milanaise des années 1860-1870 (la « scapigliatura »), pour arriver à la grande tradition fantastique du ^{xix}e siècle, digne en abondance et en qualité des domaines fantastiques les plus prestigieux. En effet, on ne saurait nier la qualification de « fantastiques » à de nombreux récits de Giovanni Papini, Massimo Bontempelli, Luigi Pirandello, Alberto Savinio, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Giorgio Vigolo, Primo Levi, Giorgio Manganelli, Italo Calvino, Antonio Tabucchi... C'est une pléiade d'écrivains qui ne cèdent en rien aux grands auteurs du fantastique argentin, états-unien ou belge – l'Argentine, les États-Unis et la Belgique étant les pays leaders dans ce domaine. Mais contrairement au fantastique de ces pays, le corpus italien a été jusqu'à présent presque

complètement négligé par les spécialistes *internationaux* du fantastique et n'est que partiellement connu des lecteurs passionnés de fantastique, que ce soit en France ou dans d'autres pays.

- 3 Par ailleurs, il est vrai que la parution de l'ouvrage novateur de Todorov⁷ a suscité, en Italie aussi, un certain engouement pour le fantastique ; dès lors, à partir des années quatre-vingt, la critique italienne a commencé à se pencher sur les écrivains fantastiques italiens. Cependant, malgré la multiplication des livres, des articles, d'actes de colloques et autres publications sur le sujet⁸, les études qui abordent la question d'un point de vue général restent peu nombreuses : on a évidemment du mal, encore aujourd'hui et même de la part des spécialistes, à envisager le fantastique italien comme une tradition unitaire, cohérente, aux caractères spécifiques et originaux ; on préfère nier cette spécificité et cette originalité, ou alors ne l'accorder qu'à un « segment » de la tradition italienne (une époque, une phase, un groupe d'écrivains donné). La première attitude est déjà celle de Benedetto Croce qui, dans son étude de 1904 sur Arrigo Boito, croit reconnaître la tendance « naturelle » de l'« âme italienne » vers tout ce qui est « défini et harmonieux », et proscriit par conséquent la littérature romantique italienne toute entière – cette « chevauchée spectrale » qui a couru la Péninsule « après 1815 » – comme un phénomène « de mode et non de poésie⁹ ». Pour Croce, l'éclosion d'une littérature romantique en Italie est un épisode marginal, dans le cadre d'une histoire qui se déroulerait toute entière sur le versant « éclairé » des faits culturels et littéraires : pays de raison et de lumière, l'Italie aurait été imperméable à toute authentique inspiration fantastique ; les terreurs de la nuit n'y seraient qu'un produit d'importation et de (mauvais) goût. Quant à la seconde attitude, un représentant illustre en est Italo Calvino qui, chargé par l'éditeur Einaudi de préparer une anthologie du fantastique au XIXe siècle, explique dans son introduction qu'il a « laissé de côté les auteurs italiens » parce qu'il ne voulait pas « les inclure juste pour une obligation de présence¹⁰ ». Pour Calvino, le fantastique italien se résume en effet à la tradition du XXe siècle, celle des écrivains qui ont marqué son apprentissage – tels que Palazzeschi, Bontempelli, Buzzati, Landolfi¹¹ – mais aussi de Savinio ou de Vigolo¹².

Le canon du fantastique « intelligent »

- 4 Si, pendant longtemps, la littérature fantastique italienne a été jugée inexistante ou, dans le meilleur des cas, dépourvue d'intérêt, à partir des années quatre-vingt, à la suite du regain d'intérêt auquel nous avons fait allusion, un consensus se crée petit à petit parmi les spécialistes, qui aboutit à la définition d'un canon du genre. Ce que nous pourrions appeler le « déni d'existence » des critiques vis-à-vis du fantastique italien, la méconnaissance totale (Croce) ou partielle (Calvino) de son intérêt comme objet de recherche, cède progressivement la place à l'image d'un fantastique éminemment « intellectuel », nourri d'ironie et de lucidité. Ce canon du fantastique « intelligent », élaboré dans la seconde moitié des années quatre-vingt, repose pour l'essentiel sur les contributions d'Italo Calvino lui-même (1984, 1985), d'Enrico Ghidetti et Leonardo Lattarulo (1984), de Gianfranco Contini (1988).
- 5 D'un point de vue strictement chronologique, Contini est le premier. Son anthologie *Italie magique* – sous-titre : *Contes surréels modernes* – paraît en langue française, à Paris, en 1946¹³ ; cependant cette édition *princeps*, imprimée en 500 exemplaires, devient rapidement introuvable, entre autres à cause de la faillite de la maison d'édition en 1948 : ce n'est que quarante ans après, en 1988, lorsque l'éditeur Einaudi publie une traduction italienne¹⁴, que le corpus de récits italiens sélectionnés par Contini devient réellement accessible, au public des lecteurs et des spécialistes. Ceux-ci s'empressent d'établir une équivalence parfaite entre le « magique » et le « surréel » de Contini d'un côté, et de l'autre, le « fantastique » mis à la mode par l'*Introduction à la littérature fantastique* de Todorov ; or cette lecture, fortement orientée, ne tient aucunement compte du contexte historique de l'ouvrage : une anthologie du réalisme magique des années trente et quarante devient, dès lors, susceptible d'être lue comme un choix représentatif de récits fantastiques italiens du *xxe* siècle – *novecenteschi*, comme l'indique le sous-titre de l'édition italienne¹⁵. C'en est au point que certains critiques se demandent – comme l'avait fait, dès 1982, Marco Barsacchi, l'un des rares à avoir une connaissance directe de l'édition

française de 1946 – pour quelle raison Contini n’a pas utilisé le mot « fantastique¹⁶ », pour désigner ces textes qui, aux yeux des lecteurs des années quatre-vingt, apparaissent comme des récits fantastiques tout court. On ne saurait sous-évaluer les conséquences de cette interprétation fallacieuse : en raison de l’immense prestige intellectuel dont jouit Contini, les éléments constitutifs de son magico-surréal vont devenir autant d’ingrédients du fantastique italien ; *Italie magique* exercera ainsi une influence incalculable sur la formation du canon. Or, ce qui représente, aux yeux de Contini, la spécificité du « magique sans magie » et du « surréel sans surréalisme » des écrivains italiens est précisément « la lucidité du contrôle », cet « écran de l’ironie » dont ils se servent pour « tamiser l’exception », surnaturelle ou logique ; ce serait là la réponse italienne aux « procédés essentiellement intellectuels » des surréalistes français : une réponse moins cérébrale, certes, mais tout aussi intelligente que les stratégies littéraires élaborées « [a]u pays de l’intelligence » – la France – par André Breton et ses compagnons de route¹⁷.

- 6 Dès 1970, en répondant à un sondage sur la littérature fantastique lancé par *Le Monde* à la suite de la publication de *l’Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, Calvino oppose deux modèles de fantastique, qui plongent leurs racines dans une différence linguistique ; les termes « fantastique » et « fantastico » sont presque deux faux amis tant ils n’ont pas, dans les deux langues, le même sens :

Dans le langage littéraire français actuel, le terme *fantastique* est utilisé surtout pour les histoires d’épouvante, qui impliquent un rapport avec le lecteur à la manière du xix^e siècle : le lecteur (s’il veut participer au jeu, au moins avec une partie de lui-même) doit croire à ce qu’il lit, accepter d’être frappé d’une émotion presque physiologique (le plus souvent de terreur ou d’angoisse), et en chercher une explication, comme pour une expérience vécue. En italien [...] les termes *fantasia* et *fantastico* n’impliquent pas du tout ce plongeon du lecteur dans le courant émotionnel du texte ; au contraire, ils impliquent une prise de distance, une lévitation, l’acceptation d’une autre logique, qui porte sur d’autres objets et d’autres connexions que ceux de l’expérience quotidienne [...]¹⁸.

- 7 Si le fantastique « émotionnel » – celui de Todorov – triomphe au ^{xix}e siècle, le fantastique « intellectuel » – celui de Calvino – connaît son âge d'or au siècle suivant :

Au ^{xx}e siècle, c'est un usage intellectuel du fantastique – et non plus émotionnel – qui s'impose : le fantastique est maintenant conçu comme jeu, ironie, clin d'œil, mais aussi comme méditation sur les cauchemars ou les désirs cachés de l'homme contemporain¹⁹.

- 8 Cette opposition conceptuelle entre un usage « émotionnel » et « intellectuel » du fantastique revient dans les études critiques que Calvino publie au début des années quatre-vingt, lorsqu'il essaie d'identifier une tradition italienne du fantastique et d'en définir les spécificités. Or dans les deux essais qu'il consacre au fantastique italien – le compte rendu (1984) de l'anthologie *Notturmo italiano* de Ghidetti et Lattarulo et la transcription (1985) d'une conférence prononcée à l'Université internationale « Menéndez Pelayo » de Séville²⁰ – Calvino valorise, comme nous l'avons vu, la section *novecentesca* de la littérature fantastique italienne, qui porterait le sceau d'un intellectualisme diffus. « Dans le fantastique contemporain » – écrit-il en 1984 – « le pari [...] de l'invention formelle et conceptuelle est explicite ; le problème de “croire ou ne pas croire” ne saurait plus, désormais, être posé²¹ » ; et d'ajouter, dans le texte de 1985, la glose suivante :

C'est surtout dans notre siècle, quand la littérature fantastique, après avoir perdu toute nébulosité romantique, s'affirme comme une lucide construction de l'esprit, qu'un fantastique italien peut enfin naître : ce qui arrive précisément lorsque la littérature italienne se reconnaît dans l'héritage de Leopardi, c'est-à-dire dans la limpidité d'un regard désenchanté, amer, ironique²².

- 9 Tout canon littéraire se fonde nécessairement sur une définition de l'objet canonique et sur un corpus : or le fantastique italien, au début des années quatre-vingt, manque encore de l'une et de l'autre. Si Calvino et Contini – ce dernier malgré lui – délimitent les frontières du genre, ce sont Ghidetti et Lattarulo qui lui fournissent un corpus, dans les deux volumes, un par siècle, de l'anthologie *Notturmo italiano* (1984)²³. Attestant l'existence d'une tradition littéraire italienne, dominée par l'intelligence que Contini avait attribuée au surréel et

Calvino au fantastique, *Notturmo italiano* joue un rôle déterminant dans la formation du canon : il suffirait de passer en revue les anthologies publiées après le travail de pionniers de Ghidetti et Lattarulo, pour constater que la plupart des auteurs et des textes présents dans *Notturmo italiano* reviennent sans cesse dans les florilèges suivants²⁴. Au moment de la parution de *Notturmo italiano*, pourrait-on dire, les cinquante-sept récits qui le composent – vingt-et-un pour le ^{xix}e siècle et trente-six pour le ^{xx}e siècle – deviennent automatiquement canoniques ; ces textes *sont le canon*, comme Calvino lui-même se hâte de le reconnaître, dans son compte rendu déjà mentionné de l'anthologie de Ghidetti et Lattarulo.

« Un'antologia di racconti "neri" » paraît, pour la précision, dans *La Repubblica* du 30-31 décembre 1984 : pour l'écrivain qui, plus que tout autre, s'était prodigué pour transformer sa « passion personnelle²⁵ » pour le fantastique en un intérêt répandu, et représenté sur le plan éditorial, ce dut être une délicieuse étrenne de fin d'année que de voir sa propre notion de fantastique confirmée par le travail des deux anthologistes. Par ailleurs, non seulement Ghidetti et Lattarulo bâtissent un modèle de fantastique italien comme genre intellectuel, mais n'hésitent pas à inscrire, sur le faite de cette glorieuse construction (tradition), le nom du « plus grand narrateur fantastique vivant²⁶ » : Calvino lui-même ! Il y a dans la préface du *Notturmo* du ^{xx}e siècle un passage clé, qui montre la proximité entre Calvino et Ghidetti-Lattarulo. Après avoir reconnu que le fantastique italien du ^{xx}e siècle est bien supérieur, en qualité, à celui du ^{xix}e siècle – on retrouve ici un jugement de Calvino, d'après lequel « le fantastique reste dans la littérature italienne du ^{xix}e siècle un domaine vraiment "mineur"²⁷ » – Ghidetti et Lattarulo soulignent que son développement a cependant été limité par l'action de ces « urgences éthiques et politiques, activées dans la foulée du Risorgimento, qui ont réussi à imposer la définition d'une hiérarchie littéraire reléguant tout en bas de l'échelle, si ce n'est dans les caves de la "paralittérature", celle qu'on définissait autrefois comme littérature d'agrément²⁸ ». Pour ne pas s'enrhumer dans le sous-sol malcommode et insalubre de la paralittérature, le fantastique italien, en quête de justifications, n'avait que deux possibilités. Soit l'hybridation avec d'autres genres : c'est pourquoi, d'après Ghidetti et Lattarulo, « la plupart des récits fantastiques [italiens] du ^{xx}e siècle [...] s'orientent vers l'allégorie, l'apologue, le conte de fées²⁹ ». Soit –

et nous touchons au point qui nous intéresse le plus – un penchant intellectualiste effréné :

[L'] absence en Italie de cet artisanat littéraire qui a permis, ailleurs, un développement imposant de la paralittérature – à l'intérieur de laquelle le récit fantastique a connu, jusqu'à nos jours, une fortune toujours grandissante (il suffit de penser à des auteurs comme Lovecraft, Ray, Matheson) – [...] a évidemment contraint le fantastique italien de suivre le chemin [...] de l'hybridation et de la virtuosité intellectuelle³⁰.

Un amalgame éblouissant

- 10 Le *magico-surréal ironique* de Contini, qui, s'il renie les « procédés essentiellement intellectuels » des surréalistes, n'en privilégie pas moins la « lucidité », le « contrôle », l'« ironie³¹ » ; le *fantastique intellectuel* de Calvino, qui remplace la croyance par la distance et la « nébulosité romantique » par « une lucide construction de l'esprit³² » ; le *fantastique savant* de Ghidetti et Lattarulo, qui s'évade des oubliettes de la paralittérature, du feuilleton et du roman populaire pour « suivre le chemin [...] de l'hybridation et de la virtuosité intellectuelle³³ » : ces trois paradigmes théoriques, élaborés ou repropoés entre 1984 et 1988, fusionnent entre eux, en produisant un amalgame éblouissant. Contini était peut-être le plus grand *italianista* vivant de l'époque, Calvino l'écrivain italien vivant le plus célèbre, en Italie et à l'étranger, Ghidetti et Lattarulo deux excellents universitaires, et après la publication de *Notturmo italiano*, les spécialistes unanimement reconnus de la littérature fantastique italienne : la définition du canon du fantastique italien est le résultat d'une alliance de ces trois (ou quatre) autorités extrêmement prestigieuses ; la force de chacune d'entre elles, en soi redoutable, se trouve accrue du fait de la convergence théorique avec les deux autres illustres réputations : dès lors, l'impact canonique de ce modèle s'amplifie selon une progression non mathématique, mais géométrique. Dans l'espace de ces cinq ans, dans leurs anthologies, études, essais et préfaces, Calvino, Contini, Ghidetti et Lattarulo forgent – parallèlement et cependant conjointement – l'image d'une tradition ironique, lucide, savante, intellectuelle, voire même cérébrale : c'est le fantastique

parfaitement conscient de lui-même et maître de ses propres mécanismes, effets et stratagèmes, qui s'est définitivement débarrassé de la vieille question de la croyance, fondamentale au XIX^e siècle mais devenue obsolète au xx^e siècle, et qui s'adresse désormais exclusivement à l'intellect de ses lecteurs. Si Contini et Calvino définissent ce type de fantastique, d'une façon plus ou moins rigoureuse, Ghidetti et Lattarulo lui fournissent le socle textuel dont il a besoin, ce corpus littéraire qui le représente adéquatement. Chaque protagoniste de ce processus de canonisation opère, toutefois, à tous les niveaux : chacun d'entre eux publie une anthologie – rappelons ici les *Racconti fantastici dell'Ottocento* déjà cités de Calvino (1983) – et chacun d'entre eux intervient sur le versant critique et théorique (Contini par le volet de la couverture d'*Italie magique* et par la postface de l'édition italienne de 1988³⁴, Ghidetti et Lattarulo par les deux importantes préfaces³⁵ de *Notturmo italiano*). Ainsi, ces cinq années qui s'écoulent entre la parution de *Notturmo italiano* et celle d'*Italia magica* sont responsables de la construction du canon tel que nous le connaissons encore aujourd'hui ; ses caractéristiques pourraient être résumées en un seul mot : le fantastique italien est, par excellence, le fantastique « intelligent »³⁶.

Trois ouvre-boîtes pour un canon fermé

- 11 À partir des années quatre-vingt-dix, un consensus très ample se crée progressivement parmi les spécialistes : ceux-ci, reconnaissant le bien-fondé des analyses de Contini, Calvino, Ghidetti et Lattarulo, se renvoient la même image d'une tradition fantastique italienne souverainement « intelligente ». D'où une situation légèrement paradoxale. La menace de la non-existence une fois déjouée, pour le fantastique italien se profile, pourrait-on dire, le danger opposé : celui d'un canon excessivement prestigieux, et dès lors, trop fermé. Le fantastique « intelligent » se transforme petit à petit en monolithe : c'est une structure interprétative extrêmement solide et articulée, sans faille, mais qui risque, pour cela même, de décourager la pluralité des lectures et des points de vue. Or la description du fantastique italien comme tradition « intelligente », indubitablement

exacte, est cependant le fruit d'un certain nombre de choix herméneutiques, qui auraient pu être différents. On serait, dès lors, légitimé à se demander : quels sont ces choix fondateurs ? et quels autres choix auraient pu être faits ? Et encore : faudrait-il ouvrir une ou plusieurs brèche(s) dans ce modèle théorique incontestablement efficace, mais écrasant d'autorité ? Quels seraient, éventuellement, les ouvre-boîtes qui pourraient déverrouiller le canon du fantastique italien, en révélant de nouveaux horizons à la recherche ?

- 12 À l'heure actuelle, trois chantiers semblent promettre les découvertes les plus précieuses : l'étude des thèmes, le fantastique populaire, le fantastique des femmes. Tout d'abord, le fantastique « intelligent » est celui de la tradition savante : le fantastique populaire en reste, dès lors, exclu. Le canon actuel laisse ainsi dans l'ombre la production du ^{xix}e siècle, dont une partie non négligeable appartient au domaine du populaire : songeons à cette « école démocratique » qui représente, grosso modo, une alternative populaire au roman de Manzoni et de ses innombrables adeptes ; pensons, plus particulièrement, aux textes d'un Francesco Domenico Guerrazzi, qui mélangent *feuilleton*, roman historique, gothique et fantastique. Dans *L'assedio di Firenze* (1836) et *Beatrice Cenci* (1854), plus tard dans *Paolo Pelliccioni* (1864) et *Il castello di Pentidattilo* (1868), Guerrazzi ne renonce pas à utiliser ces effets macabres, gothiques et sataniques – selon la leçon d'Ann Radcliffe et de Lord Byron – que Manzoni avait résolument condamnés, dès 1823, dans sa lettre *Sul Romanticismo*³⁷. Or, selon Ghidetti, « ce n'était pas la modeste alternative au modèle de Manzoni constituée par l'« école démocratique » – et par ses ramifications populaires très étendues – qui aurait pu ouvrir le chemin, en Italie, au récit fantastique³⁸ ». Ce jugement n'est peut-être pas inexact, mais apparaît, en quelque sorte, redondant vis-à-vis des prémisses du critique : évaluer l'œuvre de Guerrazzi à l'aune du fantastique « savant », comme le fait ici Ghidetti, signifie à coup sûr l'écarter. Le canon actuel du fantastique italien ne tient pas compte non plus de l'immense production fantastique – même si c'est un fantastique souvent hybride, mélangé avec le récit d'aventures, la science fiction, le récit d'horreur et le conte cruel – des revues à grande diffusion de la fin du ^{xix}e siècle et du début du ^{xx}e siècle, l'exemple le plus célèbre étant celui de *La Domenica del Corriere*³⁹. En ce qui concerne le ^{xx}e siècle, le canon privilégie, précisément, le

fantastique le plus « intellectuel », en négligeant les témoignages de l'existence d'un fantastique « émotionnel », pour reprendre la terminologie de Calvino.

- 13 Ensuite, le fantastique « intelligent » est celui de la tradition masculine : le fantastique des femmes en reste exclu. Ni Contini, ni Calvino, ni le couple Ghidetti-Lattarulo n'ont donné aux femmes la place qu'elles mériteraient, pour peu que l'on songe à l'œuvre fantastique d'Elsa Morante, de Paola Masino ou d'Anna Maria Ortese. Il est à remarquer qu'aucun des huit auteurs de Contini n'est une femme, et qu'il n'y a que deux femmes – Serao dans le volume consacré au *xix*e siècle et Ortese pour le *xx*e siècle – parmi les cinquante-sept écrivains sélectionnés par Ghidetti et Lattarulo ; ces chiffres se passent de commentaire, d'autant que certains auteurs de *Notturmo italiano* étaient des inconnus ou presque, au moment de la publication de l'anthologie, et qu'ils le restent, d'ailleurs, encore aujourd'hui. La découverte des récits fantastiques de Roberto Bracco, Giulio Caprin ou Persio Falchi a sans doute demandé un travail de recherche et de documentation que Ghidetti et Lattarulo n'auront pas souhaité accomplir pour les premiers récits de Morante⁴⁰ ou pour les nombreux ouvrages fantastiques de Masino, dont la qualité littéraire est pourtant infiniment supérieure⁴¹. Cette absence d'intérêt pour le fantastique produit par les femmes se répercute dans les ouvrages critiques les plus significatifs des quinze dernières années, dans lesquels les femmes sont toujours sous-représentées et la plupart des fois manquent complètement à l'appel⁴².
- 14 Pour conclure, un troisième champ d'études a été, du moins jusqu'à une époque récente, fortement négligé, cette fois-ci non à cause d'un choix interprétatif de la part des pionniers du canon, mais parce qu'il s'agit d'une problématique qui n'a jamais beaucoup intéressé la critique italienne : l'étude des thèmes littéraires. Notre bilan détaillé des tendances récentes et actuelles de la recherche sur le fantastique italien commencera par ce dernier domaine.

Les thèmes du fantastique italien

- 15 En Italie, la critique thématique n'a jamais joui d'une excellente santé⁴³, pour plusieurs raisons, et notamment à cause de la sentence d'excommunication prononcée par Benedetto Croce à

l'égard des constantes littéraires⁴⁴. L'intérêt de la critique italienne pour les thèmes de la littérature est assez récent : ce n'est qu'à partir des années quatre-vingt-dix que paraissent des ouvrages remarquables, au nombre desquels nous citerons les études de Piero Boitani sur le mythe d'Ulysse, de Remo Ceserani sur le train et les chemins de fer dans la littérature, de Francesco Orlando sur les objets désuets, de Massimo Fusillo sur la tradition littéraire du double, et le livre de Mario Domenichelli sur les thèmes du chevalier et du gentilhomme⁴⁵. Ces cinq travaux – auxquels nous pourrions ajouter les mises au point théoriques de Domenichelli lui-même et d'un critique de la nouvelle génération, Daniele Giglioli⁴⁶ – ont préparé l'avènement d'une œuvre gigantesque, un véritable monument de la recherche littéraire, destiné à marquer une époque : le *Dizionario dei temi letterari* publié en trois volumes par l'éditeur UTET et dirigé par Ceserani, Domenichelli et Pino Fasano, qui a vu le jour en 2007⁴⁷.

- 16 Pour ce qui concerne la critique thématique appliquée au fantastique italien, ce domaine spécifique a connu une floraison tardive, mais généreuse. Qu'il s'agisse d'un point de vue fécond en découvertes, l'œuvre de Vittorio Roda⁴⁸ suffirait à le démontrer : depuis trente ans, ce critique se concentre sur des thématiques comme le corps, le double et l'animation des parties du corps fantastique ; il y a cinq ans, son activité infatigable a débouché sur la publication d'un recueil de *Studi sul fantastico*⁴⁹, au caractère principalement thématique. On pourrait citer bien d'autres exemples d'un emploi fructueux des outils de la critique thématique dans le domaine du fantastique italien ; depuis une quinzaine d'années, on a assisté à la parution de plusieurs enquêtes significatives : par exemple celle que Pierluigi Pellini a consacrée au portrait vivant⁵⁰, ou celle d'Angelo M. Mangini sur les thèmes du fantastique italien au début du xxe siècle⁵¹, ou encore – le lecteur bienveillant pardonnera ce manque de modestie – mon propre livre sur les thèmes de la technologie⁵², ou enfin le volume de Beatrice Laghezza sur le thème du double dans la littérature italienne du xxe siècle⁵³. A signaler également la « trilogie de l'inquiétante étrangeté » qui a vu le jour au sein d'un laboratoire de recherche de l'Université Jean Monnet (Saint-Étienne), le Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées (CELEC, Équipe d'Accueil 3069) : ces trois volumes, consacrés à l'*Unheimliche*

des objets, des personnages et des lieux littéraires, ont été dirigés par Agnès Morini⁵⁴.

Le fantastique populaire

- 17 Un autre domaine parmi les plus stimulants de la réflexion sur le fantastique italien est actuellement celui du fantastique populaire. En l'occurrence, c'est moins la méthode critique qui paraît originale – comme ce sera le cas des interprétations « genrées » – que l'objet de recherche. Les spécialistes du fantastique populaire italien essaient de concilier leurs préoccupations philologiques, liées à la redécouverte de textes oubliés, avec des ouvertures vers la théorie des littératures sérielles : c'est une approche raisonnablement éclectique ; le corpus est en revanche entièrement inédit : les textes sur lesquels ces critiques portent le regard n'avaient jamais été pris en considération auparavant. Le but de cette nouvelle génération d'interprètes, jeunes et moins jeunes, est de modifier la perception que la critique a toujours eue de la tradition fantastique italienne : le fantastique populaire dont ils sont en train d'attester l'existence et l'importance – importance qui ne fait plus le moindre doute, du moins sur le plan quantitatif – pourrait bien déplacer, entre certaines limites mais d'une façon non imperceptible, les frontières du canon. À l'heure actuelle, la bibliographie fondamentale sur le fantastique « populaire » italien comporte une dizaine de contributions – sept études et trois anthologies – qui pourraient être définies par le qualificatif un peu galvaudé, mais efficace, d'« incontournables ». Trois spécialistes se partagent pour l'instant ce petit empyrée, destiné sans doute à accueillir, dans les années à venir, d'autres élus : Gianfranco De Turris, Claudio Gallo et Fabrizio Foni⁵⁵.

Le fantastique des femmes

- 18 Le débat autour du fantastique des femmes naît en Italie dans la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, lorsque Monica Farnetti publie une série d'études qui visent à définir la spécificité d'une approche « féminine » du genre⁵⁶. Depuis, les approches *gender* se sont multipliées, même si elles n'arrivent pas toujours à atteindre un niveau qualitatif acceptable⁵⁷. Quelques femmes écrivains ont profité tout particulièrement de ce mouvement de renouveau des études

littéraires sur le fantastique. Anna Maria Ortese est sans doute l'« écrivaine » le plus souvent inscrite dans la pléiade du fantastique féminin⁵⁸ ; l'engouement critique pour ce sujet, qui a remplacé un désintérêt total de plusieurs décennies, a également bénéficié à la réception de l'œuvre de Matilde Serao, bien que celle-ci appartienne à la littérature gothique plutôt que fantastique⁵⁹. Par ailleurs, dans la période la plus récente, c'est surtout Paola Masino – auteur d'un roman souvent qualifié de précurseur dans le domaine de la littérature féminine et féministe comme *Nascita e morte della massaia* (1945) – qui a suscité l'intérêt des spécialistes⁶⁰. Il vaut aussi la peine de souligner que dans les actes des derniers colloques sur la littérature fantastique italienne on enregistre une augmentation constante de la présence des femmes. Ainsi, le colloque londonien de 2003 sur la tradition gothique et fantastique italienne comporte cinq communications – sur onze – consacrées respectivement à Serao, Ortese (deux interventions), Rossana Ombres et Paola Capriolo, sans compter l'étude de Farnetti sur l'inquiétante étrangeté vue par les femmes⁶¹ ; l'une des trois sections du volume est d'ailleurs réservée au « Female Fantastic in the Twentieth Century » (« Part III »). Le colloque de Dubrovnik sur le thème du double dans la littérature italienne – colloque qui s'est déroulé en 2004, mais dont les actes n'ont été publiés qu'en 2008 – contient également une partie spécifique sur la littérature des femmes : les quatre études de la section « Il doppio femminile » portent respectivement sur Anna Banti, la femme futuriste, Masino et Rosa Rosà⁶². Les premiers volumes entièrement consacrés au fantastique féminin sont venus confirmer cette tendance récente : le livre de Danielle E. Hipkins (2007) s'articule en une introduction – qui pose les prémisses théoriques et historiques de l'enquête – et trois chapitres monographiques sur Capriolo, Francesca Duranti, Ombres⁶³ ; celui de Gloria Alpini (2009) – qui, à vrai dire, est beaucoup moins convaincant que le précédent – explore les œuvres de Serao, Ada Negri, Morante, Ortese, Capriolo⁶⁴. On pourrait, enfin, rappeler d'autres interventions récentes, par exemple deux intéressantes études qui portent sur les narrations gothiques et fantastiques de Neera (pseudonyme d'Anna Radius Zuccari, 1846-1918)⁶⁵. Tout cela confirme une ferveur d'investigations, en vertu de laquelle le fantastique féminin est aujourd'hui le chantier le plus actif de la recherche dans ce domaine.

NOTES

- 1 Cf. AMPERE J.-J., « Allemagne. Hoffmann », compte rendu de *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*, herausgegeben von Hitzig, Berlin, 1822, *Le Globe*, VI, 81, 2 août 1828, p. 588-589.
- 2 Cf. CASTEX P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 42-56, et PONNAU Gwenhael, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 33 et suiv.
- 3 Voir respectivement : RETINGER J., *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Grasset, 1908 ; MATTHEY H. *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800 (Contribution à l'étude des genres)*, Lausanne, Payot, 1915 ; SCARBOROUGH D., *The Supernatural in Modern English Fiction*, New York- London, Putnam's Sons, 1917.
- 4 Voir respectivement : CASTEX P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit. [1951] ; CAILLOIS R., « De la féerie à la science-fiction. L'image fantastique » [1958], in *Idem, Obliques*, précédé de *Images, images...*, Paris, Stock, 1975, p. 9-44 ; VAX L., *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1964.
- 5 Cf. TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- 6 CESERANI Remo, *Il fantastico*, Bologne, Il Mulino, 1996, p. 7. Ici, comme tout au long de cet article, c'est nous qui traduisons de l'italien.
- 7 Cf. TODOROV T., *La letteratura fantastica*, traduction italienne d'E. Klersy Imberciadori, Milan, Garzanti, 1977.
- 8 Il n'existe, à l'heure actuelle, aucune bibliographie exhaustive sur le fantastique italien. Qu'il nous soit permis ici de renvoyer au bilan critique que nous avons établi il y a sept ans, en collaboration avec cinq autres chercheurs, pour la revue italienne *Moderna* [Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali]. Ce travail, qui couvre la période 1980-2007, s'articule en deux volets : une introduction (cf. LAZZARIN S., « Bilanci : il fantastico italiano (1980-2007). I. Il punto sul fantastico italiano », *Moderna*, IX, 2, 2007, p. 213-252) ; un répertoire bibliographique raisonné (cf. LAZZARIN S., BENEDUCE F. I., CONTI E., FONI F., FRESU R., ZUDINI C., « Bilanci : il fantastico italiano (1980-2007). II. Repertorio bibliografico ragionato », *ibid.*, p. 253-270). Avec la même équipe, nous travaillons depuis

des années à un répertoire commenté et raisonné du fantastique italien, qui paraîtra en 2015, sous la forme d'un volume, chez l'éditeur Mondadori Education (Le Monnier Università) de Florence.

9 CROCE B., « Arrigo Boito » [1904], in *Idem*, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1956, vol. I, p. 253-254.

10 CALVINO I. « Racconti fantastici dell'Ottocento » [1983], in *Idem*, *Saggi*. 1945-1985, 2 vol., édités par M. Barengghi, Milan, Mondadori, 1995, vol. II, p. 1665.

11 Cf. CALVINO I., « Il fantastico nella letteratura italiana » [1985], *ibid.*, p. 1680.

12 Cf. CALVINO I., « Un'antologia di racconti "neri" » [1984], *ibid.*, p. 1693-1694.

13 Cf. *Italie magique. Contes surréels modernes*, choisis et présentés par G. Contini, traduits de l'italien par H. Breuleux, Paris, Aux Portes de France, 1946.

14 Cf. *Italia magica*, racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da G. Contini, Turin, Einaudi, 1988.

15 Sur cette lecture anachronique d'*Italie magique* voir LAZZARIN S., « Bilanci : il fantastico italiano (1980- 2007). I. Il punto sul fantastico italiano », *op. cit.*, notamment le § 7, « La formazione del canone (1983-1988) : *Italia magica* », p. 227-229. Voir également l'étude plus récente de SICA Beatrice, *L'Italia magica di Gianfranco Contini. Storia e interpretazione*, Rome, Bulzoni, 2013, notamment p. 64-67.

16 Cf. BARSACCHI M., « Introduzione al "fantastico" nella cultura italiana », *Antologia Vieusseux*, XVII, LXV, 1, janvier-mars 1982, p. 68.

17 Toutes les citations précédentes sont tirées du volet de la couverture de l'anthologie de Contini, qui devient, dans la traduction italienne de 1988, la « Prefazione » de l'ouvrage (cf. sur ce point SICA B., *L'Italia magica di Gianfranco Contini*, *op. cit.*, p. 36).

18 CALVINO I., « Definizioni di territori : il fantastico » [1970], in *Idem*, *Saggi*. 1945-1985, *op. cit.*, vol. I, p. 266.

19 *Ibid.*, p. 267.

20 Voir CALVINO I., respectivement « Un'antologia di racconti "neri" », *op. cit.*, et « Il fantastico nella letteratura italiana », *op. cit.*

21 CALVINO I., « Un'antologia di racconti "neri" », *op. cit.*, p. 1692.

- 22 CALVINO I., « Il fantastico nella letteratura italiana », *op. cit.*, p. 1679.
- 23 Voir respectivement : GHIDETTI E. (éd.), *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, Rome, Editori Riuniti, 1984, et GHIDETTI E., LATTARULO L. (éd.), *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Rome, Editori Riuniti, 1984.
- 24 Parmi les anthologies du fantastique italien parues après *Notturmo italiano* signalons : FARNETTI Monica. (éd.), *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Milan, Mursia, 1990 ; LIVI François (éd.), *Novelle fantastiche italiane/Nouvelles fantastiques italiennes*, Paris, Librairie Générale Française, 1990 ; REIM Riccardo (éd.), *Da uno spiraglio. Racconti neri e fantastici dell'Ottocento italiano*, Rome, Newton Compton, 1992 ; D'ARCANGELO Lucio, GIANFRANCESCHI Fausto (éd.), *Enciclopedia fantastica italiana. Ventisette racconti da Leopardi a Moravia*, Milan, Mondadori, 1993 ; LIVI F. (éd.), *Misteri italiani/Mystères italiens*, Paris, Librairie Générale Française, 1994 ; CRUCIATA Maria Antonietta, FARNETTI Monica (éd.), *Racconti fantastici del Novecento italiano*, Naples-Milan, Morano, 1996 ; LATTARULO L. (éd.), *Il vero e la sua ombra. Racconti fantastici dal Romanticismo al primo Novecento*, Rome, Quiritta, 2000 ; D'ELIA Antonio, GUARNIERI Alberico, LANZILLOTTA Monica, LO CASTRO Giuseppe (éd.), *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2007 ; REIM R. (éd.), *Il cuore oscuro dell'Ottocento*, Rome, Avagliano, 2008 ; GALLO Claudio, FONI Fabrizio (éd.), *Ottocento nero italiano. Narrativa fantastica e crudele*, introduction de L. Crovi, Milan, Aragno, 2009 ; MELANI Costanza (éd.), *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*, Milan, Rizzoli, 2009.
- 25 CALVINO I., « Un'antologia di racconti "neri" », *op. cit.*, p. 1680.
- 26 GHIDETTI E., LATTARULO L., « Prefazione », in *Eidem* (éd.), *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, *op. cit.*, p. XI.
- 27 CALVINO I., « Racconti fantastici dell'Ottocento », *op. cit.*, p. 1665. Cet avis de Calvino est d'ailleurs explicitement cité dans la préface du *Notturmo* du XIX^e siècle : cf. GHIDETTI E., « Prefazione », in *Idem* (éd.), *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, *op. cit.*, p. VIII.
- 28 GHIDETTI E., LATTARULO L., « Prefazione », *op. cit.*, p. VII.
- 29 *Ibid.*, p. VIII.
- 30 *Ibid.*

- 31 *Italie magique*, op. cit., volet de la couverture.
- 32 CALVINO I., « Il fantastico nella letteratura italiana », op. cit., p. 1679.
- 33 GHIDETTI E., LATTARULO L., « Prefazione », op. cit., p. VIII.
- 34 Cf. CONTINI G., « Postfazione 1988 », in *Italia magica*, op. cit., p. 245-250.
- 35 Voir respectivement : GHIDETTI E., « Prefazione », op. cit., et GHIDETTI E., LATTARULO L., « Prefazione », op. cit.
- 36 Nous n'essaierons pas de justifier plus en détail l'usage de cette catégorie, puisque nous l'avons fait dans le passé, et à plusieurs reprises. On peut voir, à ce propos : LAZZARIN S., *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XXe siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004 ; *Idem*, « Il fantastico italiano del Novecento. Profilo di un genere letterario, in cinque racconti di altrettanti autori », *Bollettino '900 – Electronic Newsletter of '900 Italian Literature*, 1-2, juin-décembre 2007, p. 1-35, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Lazzarin.html> ; *Idem*, *Fantasma antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottoneovecentesca*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2008 (voir notamment le chap. I, « Manierismo », p. 21-31) ; *Idem*, « Una magia “troppo irrimediabilmente intelligente” : Papini, Bontempelli e il fantastico novecentesco », *Bollettino '900 – Electronic Newsletter of '900 Italian Literature*, 1-2, juin-décembre 2010, p. 1-26, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/W-bol/Lazzarin/Lazzarin.pdf>.
- 37 Voir MANZONI Alessandro, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio* [1823, publiée en 1846], in *Idem*, *Scritti di teoria letteraria*, introduction de C. Segre, édition d'A. Sozzi Casanova, Milan, Rizzoli, 1997, p. 155-191.
- 38 GHIDETTI E., « Prefazione », op. cit., p. X.
- 39 C'est surtout Fabrizio Foni qui s'est penché sur la présence massive du fantastique dans le corpus des revues italiennes à grande diffusion : voir notamment FONI F., *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane. 1899-1932*, préface de L. Crovi, postface de C. Gallo, Latina, Tunué, 2007. D'autres études de Foni sont citées plus bas, dans la section sur le fantastique populaire.
- 40 Cf. MORANTE Elsa, *Racconti dimenticati*, édition d'I. Babboni, C. Cecchi, préface de C. Garboli, Turin, Einaudi, 2004.
- 41 Ghidetti et Lattarulo précisent que l'« exclusion » de Morante « n'est due qu'à un veto éditorial » de la part des détenteurs des droits d'auteur

(GHIDETTI E., LATTARULO L., « Prefazione », *op. cit.*, p. XII) ; cependant, leur liste d'écrivains qui auraient pu être intégrés dans l'anthologie, mais ne l'ont pas été pour des raisons d'espace, comporte neuf auteurs : tous des hommes (cf. *ibid.*, p. XI).

42 C'est le cas, par exemple, dans les livres de Silvia Bellotto, Ferdinando Amigoni et Stefano Lazzarin, les premiers qui aient été consacrés au fantastique italien du *xxe* siècle. Ces trois interprètes isolent dans le *continuum* de cette tradition respectivement cinq, quatre, six écrivains significatifs et représentatifs ; or, il n'y a qu'une femme, Ortese, dans ce corpus : Savinio, De Chirico, Bontempelli, Landolfi, Delfini sont les *auctores* de Bellotto (cf. BELLOTTO S., *Metamorfosi del fantastico : immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologne, Pendragon, 2003) ; Savinio, Landolfi, Ortese, Tabucchi ceux d'Amigoni (cf. AMIGONI Ferdinando, *Fantasma nel Novecento*, Turin, Bollati Boringhieri, 2004) ; tandis que le choix de Lazzarin se fixe sur Savinio, Landolfi, Buzzati, Primo Levi, Manganelli, Calvino (cf. LAZZARIN S., *L'ombre et la forme*, *op. cit.* [2004]).

43 On peut voir, à ce propos, l'analyse de PELLINI Pierluigi, « Les cinq paradoxes de la critique thématique : notes pour une palinodie », in LAZZARIN S., COLIN Mariella (éd.), *La critique littéraire du *xxe* siècle en France et en Italie*, actes du colloque (Caen, 30 mars-1^{er} avril 2006), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, p. 53-66.

44 Sur Croce, les variantes et les constantes littéraires, le livre de référence est celui d'ORLANDO F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* [1993], seconde édition revue et augmentée, Turin, Einaudi, 1994. Sur les constantes de la littérature comme objet de recherche digne d'attention, voir notamment la « décision » qu'Orlando prend *ibid.*, p. 60.

45 Voir respectivement : BOITANI Piero, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologne, Il Mulino, 1992 ; CESERANI R., *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia : l'irruzione del treno nella letteratura moderna* [1993], Turin, Bollati Boringhieri, 2002 ; ORLANDO F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, *op. cit.* [1993] ; FUSILLO Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Florence, La Nuova Italia, 1998 ; DOMENICHELLI Mario, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa 1513-1915*, Rome, Bulzoni, 2002.

46 Cf. respectivement DOMENICHELLI M., « I temi e la letteratura europea », in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, 2 vol.,

Manziana (Rome), Vecchiarelli, 2003, vol. I, *Lecture e riflessioni critiche*, p. 125-143, et GIGLIOLI D., *Tema*, Florence, La Nuova Italia, 2001.

47 Cf. CESERANI R., DOMENICHELLI M., FASANO P. (éd.), *Dizionario dei temi letterari*, 3 vol., Turin, UTET, 2007.

48 Nous mentionnerons les volumes suivants : RODA Vittorio, *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologne, Pàtron, 1984 ; *Idem*, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologne, Il Mulino, 1991 ; *Idem*, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Naples, Liguori, 1996. Sans oublier la direction de l'ouvrage collectif RODA V. (éd.), *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologne, Bononia University Press, 2008.

49 Cf. RODA V., *Studi sul fantastico*, Bologne, CLUEB, 2009.

50 Cf. PELLINI P., *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milan, Edizioni dell'Arco, 2001.

51 Cf. MANGINI A. M., *Letteratura come anamorfosi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bologne, Bononia University Press, 2007.

52 Cf. LAZZARIN S., *Fantasmi antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, 2008.

53 Cf. LAGHEZZA B., « Una noia mortale ». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Pise, Felici, 2012.

54 Cf. MORINI A. (éd.), respectivement : *Objets étranges*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008 ; *Curieux personnages*, actes des journées d'études (Saint-Étienne, 9 décembre 2008, 21 février et 24 avril 2009), Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2010 ; *Lieux bizarres*, actes du colloque (Saint-Étienne, 25-26 novembre 2010), Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2012.

55 Les études auxquelles nous avons fait allusion sont les suivantes : DE TURRIS Gianfranco, « *Made in Italy. Il fantastico e l'editoria* », in FARNETTI M. (éd.), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, actes de la journée d'études (Ferrare, janvier 1994), Florence, Olschki, 1995, p. 217-229 ; GALLO C. (éd.), *Paure ovvero : di come le apparizioni degli spiriti, dei vampiri o redivivi, etc., gli esseri, i personaggi, i fatti, le cose mostruose, orrifiche o demoniache, nonché gli assassini e le morti apparenti furono trattati nei libri*

e nelle immagini ; e in particolare in Dylan Dog, catalogue de l'exposition (Vérone, Biblioteca Civica, 4 juillet-10 octobre 1998), Vérone, Colpo di fulmine, 1998 ; GALLO C., « “Bisogna l'impossibile”. Appunti su viaggi straordinari, società future, macchine mirabolanti, sperimentazioni meravigliose nella letteratura “popolare” tra Otto e Novecento », in *Idem* (éd.), *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, catalogue de l'exposition (Vérone, Biblioteca Civica, 23 juin-29 septembre 2001), San Martino Buon Albergo (Vérone), Grafiche AZ, 2001, p. 49-78 ; FONI F., *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane. 1899-1932*, op. cit. [2007] ; DE TURRIS G., *Cronache del fantastico. Science fiction, fantasy, horror su L'Eternauta (1988-1995)*, préface d'A. Faeti, postface d'E. Vegetti, Rome, Coniglio, 2009 ; FONI F., *Piccoli mostri crescono. Nero, fantastico e bizzarrie varie nella prima annata de La Domenica del Corriere (1899)*, Ozzano dell'Emilia (Bologne), Gruppo Perdisa Editore, 2010 ; FONI F., *Fantastico Salgari. Dal 'vampiro' Sandokan al Giornale Illustrato dei Viaggi*, Coni, Nerosubianco, 2011. Voici à présent les références complètes des anthologies : DE TURRIS G. (éd.), *Le aeronavi dei Savoia. Protofantascienza italiana 1891-1952*, avec la collaboration de C. Gallo, Milan, Editrice Nord, 2001 ; FONI F. (éd.), *Il gran ballo dei tavolini. Sette racconti fantastici da La Domenica del Corriere*, Coni, Nerosubianco, 2008 ; et surtout, GALLO C., FONI F. (éd.), *Ottocento nero italiano. Narrativa fantastica e crudele*, introduction de L. Crovi, Milan, Aragno, 2009.

56 Voir notamment : FARNETTI M., « Irruzioni del semiotico nel simbolico. Appunti sul fantastico femminile », in GALLETTI M. (éd.), *Le soglie del fantastico*, Rome, Lithos, 1996, p. 223-235, ensuite avec le titre « Camera oscura. Appunti sul fantastico femminile », in FARNETTI M., *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 1997, chap. XV, p. 173-180 ; FARNETTI M., « Definire il fantastico femminile », in RIMONDI G. (éd.), *Definire il fantastico*, actes de la journée d'études (Ferrare, 26 octobre 2001), *Nuova Prosa*, 34, juillet 2002, p. 237-246, ensuite dans une version réélaborée et avec le titre « Il fantastico femminile », in IHRING Peter, WOLFZETTEL Friedrich (éd.), *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, actes du colloque (Frankfurt am Main, 15-18 novembre 2001), Pérouse, Guerra, 2003, p. 217-222 ; FARNETTI M., « Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante », in CHITI Eleonora, FARNETTI M., TREDER Uta (éd.), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, actes du séminaire de recherche (Venise-Florence, 2002), Pérouse, Morlacchi, 2003, p. 9-22 ; FARNETTI M., « Anxiety-free : Rereadings of the Freudian “Uncanny” », in

BILLIANI F., SULIS G. (éd.), *The Italian Gothic and Fantastic : Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, actes du colloque (Londres, 9-10 mai 2003), Madison-Teaneck (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 46-56. On n'oubliera pas non plus FARNETTI M., « In mancanza d'altro. Momenti del fantastico novecentesco », in CALTAGIRONE G., MAXIA S. (éd.), « *Italia magica* ». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, actes du colloque (Santa Margherita di Pula [Cagliari], 7-10 juin 2006), Cagliari, AM&D Edizioni, 2008, p. 741-748, qui affronte brièvement la question du fantastique féminin aux p. 742-743.

57 Le livre de CAVALLI Annamaria, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*, Milan, Unicopli, 2002, fournit un exemple hélas déplorable de flou théorique et de manque de clarté dans le propos.

58 On peut signaler, à ce propos, les études suivantes : RUBAT DU MERAC Marie-Anne, « *L'Iguana d'Anna Maria Ortese : un exemple de fantastique féminin ?* », in *Eadem* (éd.), *Les femmes écrivains en Italie aux XIX^e et XX^e siècles*, actes du colloque (Aix-en-Provence, 14-16 novembre 1991), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993, p. 191-204 ; FARNETTI M., *Anna Maria Ortese*, Milan, Bruno Mondadori, 1998 (dans ce dictionnaire de l'œuvre d'Ortese, l'entrée consacrée au fantastique – « Fantastico », *ibid.*, p. 53-59 – porte le sous-titre éloquent de « La perturbante »); FARNETTI M., « *Appunti per una storia del bestiario femminile : il caso di Anna Maria Ortese* », in BIAGINI Enza, NOZZOLI Anna (éd.), *Bestiari del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2001, p. 271-283 ; DE CAPRIO Caterina, « *Il fantastico nella narrativa di Anna Maria Ortese* », in CONTENTI Alessandra (éd.), *Orizzonti del fantastico alle soglie del terzo millennio*, actes du colloque (Procida [Naples], 27-31 octobre 1999), CD-ROM, Rome, Università di Roma III-Dipartimento di Letterature Compare, 2002, p. 1-5 ; GHEZZO Flora, « *Chiaroscuro napoletano. Trasfigurazioni fantastiche di una città* », *Narrativa*, 24, janvier 2003, p. 85-104 ; PAPINI Mavina, « *I perturbanti ambasciatori d'amore di Anna Maria Ortese. Allegorie di un dolore* », in CHITI E., FARNETTI M., TREDER U. (éd.), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, op. cit. [2003], p. 277-292 ; SCHAROLD Irmgard, « *La funzione della metamorfosi nella letteratura femminile contemporanea. Anna Maria Ortese, Marie Ndiaye, Marie Darieussecq* », *ibid.*, p. 313-338 ; SENO REED Cosetta, « *Ortese e il fantastico : una prospettiva femminile* », *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 36, 2010, p. 129-140. Cosetta Seno Reed est revenue sur

le fantastique d'Ortese dans un volume récent : cf. SENO REED C., Anna Maria Ortese. *Un avventuroso realismo*, Ravenna, Longo, 2013.

59 Sur Serao, on peut consulter : FANNING Ursula, « Angel v. Monster : Serao's Use of the Female Double » [1987], in BARAŃSKI Zygmunt, G., VINALL Shirley W. (éd.), *Women and Italy : Essays on Gender, Culture and History*, New York, St. Martin's Press, 1991, p. 263-292; HARROWITZ Nancy, « Matilde Serao's *La mano tagliata* : Figuring the Material in Mystery », *Stanford Italian Review*, VII, 1-2, 1987, p. 191-204 ; FANNING U., « Serao's Gothic Revisions : Old Tales through New Eyes », *The Italianist*, 12, 1992, p. 32-41; FANNING U., « From Domestic to Dramatic : Matilde Serao's Use of the Gothic », in BILLIANI F., SULIS G. (éd.), *The Italian Gothic and Fantastic*, op. cit. [2007], p. 119-138.

60 L'étude la plus profonde et originale du fantastique de Masino est celle de MANETTI Beatrice, « Paola Masino : le molteplici declinazioni del fantastico di una "massaia" », in CALTAGIRONE G., MAXIA S. (éd.), « *Italia magica* », op. cit., p. 589-599. Bien que limité au corpus d'une seule femme écrivain, cet article représente sans doute l'une des tentatives les plus convaincantes d'identifier une problématique du fantastique « féminin », dans une perspective *gender*. La même interprète a consacré à Masino d'autres travaux, notamment la monographie *Eadem, Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 2001, qui trace un profil intellectuel et littéraire complet de l'écrivain, et le profil synthétique *Eadem*, « Nascita e morte di una scrittrice. Per un ritratto di Paola Masino », *Paragone. Letteratura*, LX, 84-85-86, 714-716-718, août-décembre 2009, p. 134-152. D'autres contributions essaient de situer Masino à l'intérieur d'une tradition du fantastique féminin : GHEZZO Flora Maria, « Fiamme e follia, ovvero la morte della madre arcaica in Monte Igno di Paola Masino », *Esperienze Letterarie*, XXVIII, 3, juillet-septembre 2003, p. 33-56 ; GARBIN Barbara, « Paola Masino : From Classic to Modern Fantastic », *Forum Italicum*, 47, 3, novembre 2013, p. 586-603 ; sans oublier l'article tout récent de LAGHEZZA B., « Il fantastico di essere donna : spose, massaie e madri nell'opera di Paola Masino », *Between*, IV, 7, 2014, p. 1-19, <http://ojs.unica.it/index.php/between>. À propos de l'appartenance de Masino à un filon « surréaliste » ou magico-réaliste de la littérature italienne du xxe siècle, voir également : GUERRICCHIO Rita, *Il realismo magico di Paola Masino* [1995], in *Eadem, Finzioni e confessioni. Passaggi letterari nel Novecento italiano*, Naples, Liguori, 2001, chap. 4 de la première partie, p. 55-66 ; CIRILLO Silvana, « Nascita e morte della massaia di Paola Masino », in *Eadem, Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro*

a Zavattini : umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento, Rome, Editori Riuniti, 2006, p. 125-143 ; AIROLDI NAMER Fulvia, « L'improbable surréalisme de Paola Masino », in LIVI F. (éd.), *Futurisme et surréalisme*, actes du colloque (Nantes, 13-14 décembre 2002), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, p. 165-182. Nous mentionnerons, pour conclure, deux articles qui portent sur le roman fantastique *Monte Ignoso* (1931) : MASCIA GALATERIA Marinella, « Echi gogoliani in *Monte Ignoso* di Paola Masino », in VAJSKOPF Michail, GIULIANI Rita, BUONCRISTIANO Paola (éd.), *Gogol' e l'Italia*, actes du colloque (Rome, 30 septembre-1^{er} octobre 2002), Moncalieri (Turin), Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia (CIRVI), sans date [mais 2006], p. 253-266 ; et MORBIDUCCI Marina, « Emma bifronte : luci ed ombre in *Monte Ignoso* di Paola Masino », in ČALE Morana, PERUSKO Tatjana, ROIĆ Sanja, IOVINELLI Alessandro (éd.), *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, actes du colloque (Dubrovnik, 8-11 septembre 2004), Zagreb, Istituto Italiano di Cultura-FF Press, 2008, p. 633-646.

61 Voir respectivement : FANNING U., « From Domestic to Dramatic : Matilde Serao's Use of the Gothic », *op. cit.* ; WOOD Sarah, « Fantasy, Narrative, and the Natural World in Anna Maria Ortese », in BILLIANI F., SULIS G. (éd.), *The Italian Gothic and Fantastic*, *op. cit.*, p. 141-159 ; LA PENNA D., « An Inquiry into Modality and Genre : Reconsidering *L'Iguana* by Anna Maria Ortese », *ibid.*, p. 160-187 ; HIPKINS D. E., « Excessively Fantastic? Rossana Ombres's *Serenata* », *ibid.*, p. 188-209 ; WILSON R., « Paola Capriolo's Mythic Fantasies », *ibid.*, p. 210-226 ; FARNETTI M., « Anxiety-free : Rereadings of the Freudian "Uncanny" », *op. cit.*

62 Voir respectivement : SPACCINI Jacqueline, « Artemisia Gentileschi, 'grido lacerante' di Anna Banti », in ČALE M., PERUŠKO T., ROIĆ S., IOVINELLI A. (éd.), *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, *op. cit.*, p. 609-624 ; GRGIĆ Iva, « Un manifesto e il suo doppio : la donna futurista tra F. T. Marinetti e Valentine de Saint-Point », *ibid.*, p. 625-632 ; MORBIDUCCI Marina, « Emma bifronte : luci ed ombre in *Monte Ignoso* di Paola Masino », *op. cit.* ; AMBROSI Barbara, « Lo sdoppiamento della personalità come grado superiore di coscienza nel romanzo futurista *Una donna con tre anime* di Rosa Rosà », in ČALE M., PERUŠKO T., ROIĆ S., IOVINELLI A. (éd.), *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, *op. cit.*, p. 647-659.

63 Cf. HIPKINS D. E., *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic : The Creation of Literary Space*, Oxford, Legenda, 2007.

64 Cf. ALPINI G., *The Female Fantastic : Evolution, Theories and the Poetics of Perversion. Nomadic Subjects, Free Play of Differences and Different Ways of Generating Sounds. Per un progetto di traduzione del fantastico femminile italiano dal 1880 al 1990*, Pesaro, Aras Edizioni, 2009.

65 Voir respectivement METTIFOGO Mariarosa, « The Unspeakable Violence of Gender : A Gothic Reading of Neera's *Crevalcore* », *Italian Studies*, 66, 2, juillet 2011, p. 69-86, et SANTOVETTI Olivia, « Neera (1846-1918). The World Seen from the Window : Reading, Writing, and the Power of Fantasy », *The Italianist*, 33, 3, octobre 2013, p. 390-404.

AUTEUR

Stefano Lazzarin

Université Jean Monnet Saint-Etienne

IDREF : <https://www.idref.fr/060267186>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000110383613>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13749383>

Théories du fantastique : les écrivaines italiennes recréent le genre

Beatrice Laghezza

DOI : 10.35562/celec.478

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- ¹ Lorsqu'on considère, d'un côté le retard avec lequel le récit fantastique est né puis s'est développé en Italie, et de l'autre les résistances que d'illustres critiques ont opposées, sur la base d'arguments de nature formelle ou idéologique, à l'éclosion d'une tradition interprétative susceptible d'éclairer l'histoire de ce genre¹, il peut paraître surprenant de constater que la toute première étude sur le fantastique italien publiée en Italie remonte à l'année 1925, bien avant, donc, la publication de ce livre capital qu'est *l'Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov². De plus, le livre en question, *Il fantastico nella letteratura italiana della seconda metà del sec. XVIII* [« Le fantastique dans la littérature italienne de la seconde moitié du XVIII^e siècle »], est l'œuvre d'une femme, Isotta Pieri Bortolotti, laquelle analyse, dans les ouvrages de Gaspare et Carlo Gozzi, les premiers exemples de « ce genre poétique et fantastique [qui se manifestent] en plein XVIII^e siècle³ ». À l'étonnement que suscite cette rareté bibliographique s'associe la perplexité pour le rôle tout à fait marginal qui a été réservé aux femmes par les critiques qui se sont penché(e)s sur la présence et les frontières du genre fantastique dans la littérature italienne des XIX^e et XX^e siècles. À coté des pères fondateurs du fantastique italien et de leurs successeurs les plus connus – d'Igino Ugo Tarchetti à Antonio Tabucchi, en passant par Camillo et Arrigo Boito, Luigi Pirandello, Alberto Savinio, Dino Buzzati, Tommaso Landolfi, Italo Calvino et Giorgio Manganelli – l'histoire de la littérature italienne peut en effet se targuer d'une légion d'écrivaines fantastiques qui, de même que leurs collègues hommes, fréquentèrent le répertoire du surnaturel tout entier, en le renouvelant dans leurs œuvres. Parfaitement

conscientes de l'existence d'une tradition européenne et occidentale du genre, ces mêmes écrivaines choisirent soit de s'inscrire dans la continuité de celle-ci pour élaborer des conceptions du fantastique personnelles et originales, soit au contraire de prendre leurs distances avec une telle tradition, pour revendiquer l'indépendance de leur imaginaire vis-à-vis des *auctoritates* masculines. Ce n'est cependant qu'en 1986 que la critique littéraire semble s'apercevoir de la présence, jusqu'alors refoulée, d'un fantastique italien écrit par les femmes : en cette année-là, paraît l'anthologie *L'orrore al femminile. 20 autrici di narrativa gotica, nera, fantastica* [« L'horreur au féminin. 20 écrivaines de littérature gothique, noire, fantastique »], dont les éditeurs scientifiques, Elinor Childe et John G. Pinamonte, ne sélectionnent pas moins de cinq Italiennes (à savoir : Matilde Serao, Carolina Invernizio, Grazia Deledda, Annie Vivanti, Rosa Rosà⁴). Un véritable débat sur la question du fantastique féminin naît une dizaine d'années plus tard, grâce à un travail précurseur de Monica Farnetti, intitulé « Irruzioni del semiotico nel simbolico. Appunti sul fantastico femminile » [« Irruptions du sémiotique dans le symbolique. Notes sur le fantastique féminin »] et publié dans un recueil d'études sur le fantastique dirigé par Marina Galletti⁵ en 1996. À partir de cette date, Farnetti consacre à ce sujet de nombreuses interventions qui ont l'ambition d'inscrire la problématique du fantastique féminin dans le cadre du vaste débat sur le fantastique italien qui, précisément pendant les années quatre-vingt-dix, se développe de plus en plus. Tandis que se multiplient les études – dans des revues ou des actes de colloques – consacrées à telle ou telle femme écrivain fantastique, au début du troisième millénaire apparaissent les premiers bilans critiques, qui visent à tracer les grandes lignes d'une histoire du fantastique italien décliné au féminin. Pour ne citer que les contributions les plus représentatives, nous rappellerons le livre d'Annamaria Cavalli, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*⁶ [« Au-delà du seuil. Fantastique, rêve et féminin dans la littérature italienne et ses alentours »] publié en 2002, les actes d'un séminaire de recherches qui s'est déroulé, toujours en 2002, entre Venise et Florence, dont les mélanges sont parus en 2003 par les soins d'Eleonora Chiti, Monica Farnetti et Uta Treder, sous le titre éloquent de *La perturbante*⁷, les actes du colloque londonien de 2003 sur le gothique et le fantastique italiens, publiés en 2007 par Francesca Billiani et Gigliola Sulis (au

sein de l'ouvrage, une section entière porte sur le fantastique écrit par les femmes⁸), l'étude de 2007 de Danielle Hipkins qui comporte des chapitres monographiques sur Paola Capriolo, Francesca Duranti et Rossana Ombres⁹, le volume de Gloria Alpini, en 2009, qui analyse les œuvres de Serao, Ada Negri, Elsa Morante, Anna Maria Ortese et Capriolo¹⁰, et, pour conclure, un livre de Cecilia Bello Minciaccchi en 2010 sur la participation des femmes au mouvement futuriste¹¹. Cette liste, sans doute ennuyeuse en dépit de sa brièveté, est cependant intéressante, dans la mesure où elle nous permet de remarquer que le fantastique féminin, malgré l'attention critique dont il a été l'objet pendant la décennie qui vient de s'écouler, reste un domaine de recherche réservé aux femmes : sa réhabilitation effective n'aura lieu, croyons-nous, que quand des critiques des deux sexes se pencheront sur ce sujet, en dehors des préjugés liés – dans un sens comme dans l'autre – au genre.

- 2 Or, parmi les travaux que nous venons de citer, nous souhaiterions mentionner deux positions théoriques qui, à notre avis, montrent avec une admirable clarté la question fondamentale autour de laquelle tourne le débat sur le fantastique féminin, au risque d'y rester enlisé. Le point de départ est le suivant : le fantastique féminin est-il affaire de genre – au sens sexuel du mot – ou bien de genre – au sens que ce terme possède dans la théorie littéraire ? Dans son étude de 2002, « Définir il fantastico femminile » [« Définir le fantastique féminin »], Farnetti affirme que « pour penser le fantastique dans une perspective féminine, l'essai de Freud », *Das Unheimliche* (1919), sur lequel on fonde, par tradition, l'esthétique du genre, « est en partie inutilisable, ou du moins, doit être soumis à une relecture rigoureuse¹² ». En effet, l'expérience de l'inquiétante étrangeté décrite par Freud, liée comme elle est au complexe de castration, serait selon Farnetti intrinsèquement masculine, par conséquent inapte à « rendre compte d'un sujet différent de celui auprès duquel la psychanalyse est née et sur lequel elle travaille¹³ ». En suivant le chemin de la différence sexuelle tracé par Hélène Cixous et Julia Kristeva, et à travers des sondages sur un corpus narratif très vaste, qui va de Serao et Deledda aux écrivaines futuristes, de Masino et Ortese – l'auteur préférée de Farnetti – à Neera (pseudonyme d'Anna Radius Zuccari), Ada Negri et Annie Vivanti, Farnetti identifie trois « déviations significatives » par rapport

au « paradigme freudien¹⁴ », qui correspondraient à autant de preuves de l'existence d'un fantastique féminin ontologiquement et génétiquement différent du fantastique des hommes. Le premier modèle alternatif concerne « la réponse émotionnelle que le personnage, au niveau textuel, fournit à l'événement inquiétant¹⁵ », réponse en vertu de laquelle les écrivaines « remplacent » la « dimension du conflit angoissé et angoissant avec l'«étranger» » – typique du fantastique des hommes – par « une relation empathique » d'« ouverture, de gentillesse, de compassion, voire même d'affection et d'amour¹⁶ », dont le but est « l'amitié avec l'autre, la reconnaissance de l'autre, parfois l'identification avec l'autre¹⁷ ». La deuxième déviation intervient quand, à l'intérieur d'une dynamique narrative qui déclenche l'expérience – très reconnaissable – de l'inquiétante étrangeté freudienne, « les héroïnes qui subissent cette expérience, héroïnes par lesquelles les auteures se font généralement représenter, n'en sortent pas épuisées et négativement marquées, mais deviennent au contraire beaucoup plus fortes, ce qui est plein de signification¹⁸ ». La troisième déviation par rapport au modèle psychanalytique coïncide avec cette composante « ironique, pour ne pas dire euphorique¹⁹ », qui, d'après Farnetti, caractérise la posture narrative des écrivaines du fantastique. Ces hypothèses, sans doute fascinantes et riches en suggestions, risquent, à notre avis, d'être invalidées par trois considérations. En premier lieu, Farnetti emploie la notion de fantastique dans une acception très large et flexible, en faisant converger dans cette catégorie de nombreux genres et registres littéraires : le merveilleux, le féerique, la science-fiction, le récit cosmogonique, le mythe, le surréel, l'utopie, la *fantasy*. Dès lors, l'empathie vis-à-vis du surnaturel à laquelle fait référence cette spécialiste constitue bien plus une prérogative du merveilleux ou du féerique, que du fantastique au sens strict de ce mot. En deuxième lieu, Farnetti semble oublier que l'ironie représente l'un des instruments rhétoriques les plus fréquemment adoptés par l'écrivain fantastique et « maniériste²⁰ » du *xxe* siècle ; celui-ci, parfaitement conscient qu'il a derrière lui un répertoire extraordinaire de modèles auxquels puiser son inspiration, exploite le registre humoristique pour redonner du crédit et de la vitalité à des thèmes et des formes littéraires désormais tombés en prescription, devenus peu vraisemblables dans l'imaginaire au second degré de la modernité (et de la postmodernité). Ce n'est certes pas un hasard si l'« ironie »

représente l'élément fondamental sur lequel Calvino bâtit sa propre théorie d'un fantastique italien du ^{xxe} siècle considéré comme un genre éminemment « intellectuel²¹ ». Par ailleurs, et en troisième lieu, Farnetti semble négliger une autre caractéristique récurrente du fantastique contemporain : dans les textes du ^{xxe} siècle, la perte de l'effet inquiétant et l'acquiescement au surnaturel – qui fait irruption dans la réalité fictionnelle dans des formes parfois simplement a-problématiques, parfois, au contraire, sciemment recherchées et désirées par le personnage principal du récit – devient une constante. Todorov lui-même a contribué à la reconnaissance théorique de cet aspect, dans la mesure où il a évoqué, à propos de *La métamorphose* (*Die Verwandlung*, 1915) de Kafka, un « fantastique adapté » au sein duquel « l'événement surnaturel ne provoque plus d'hésitation car le monde décrit est tout entier bizarre, aussi anormal que l'événement même à quoi il fait fond²² ». Bien avant Todorov, d'ailleurs, Jean-Paul Sartre, dans une brève mais pénétrante étude publiée en 1947 et consacrée aux nouvelles formes du fantastique au ^{xxe} siècle, mentionnait quelques exemples de ce « fantastique [...] contemporain²³ » où « le monde humain à l'endroit » s'est transformé en un monde « à l'envers²⁴ », dans lequel les « manifestations saugrenues figurent à titre de conduites normales²⁵ ». Ce n'est donc ni dans la disparition de l'expérience *unheimlich*, ni dans l'empathie, ni dans l'ironie, que nous pouvons découvrir les fondements spécifiques d'un fantastique féminin : ces trois éléments représentent autant de stratégies de réécriture propres à tout le fantastique du ^{xxe} siècle, masculin aussi bien que féminin.

- 3 Dans son livre sur le fantastique, Danielle Hipkins affirme, au contraire, que les écrivaines italiennes ne sont absolument pas immunisées contre les complexes freudiens : il serait, par conséquent, préférable de réfléchir sur le genre au sens littéraire et non sexuel du terme. C'est justement ce que fait Hipkins, dont le discours se situe sur le terrain des théories de la réception. Dans un contexte socio-culturel comme celui de l'Italie, où les femmes sont restées très longtemps à l'écart de l'histoire littéraire et des politiques éditoriales, les écrivaines du fantastique ne seraient pas seulement victimes de cette « angoisse de l'influence » qui, d'après Harold Bloom²⁶, frappe, à partir d'une certaine époque, toute la

littérature, devenue consciente de sa « condition posthume²⁷ » ; en plus de cette anxiété généralisée, les femmes manifesteraient une angoisse épigonale plus spécifique vis-à-vis d'un canon littéraire du fantastique exclusivement composé d'*auctoritates* masculines. Une trace reconnaissable de cette angoisse réside, selon Hipkins, dans le taux d'intertextualité très élevé qui caractériserait les textes fantastiques écrits par des femmes.

- 4 Malgré les différences évidentes, à la fois sur le plan théorique et méthodologique, il nous semble que ces deux approches ont un élément en commun : Farnetti et Hipkins considèrent qu'une définition du fantastique féminin italien ne saurait faire abstraction d'une comparaison/confrontation avec la tradition masculine ; cette relation conflictuelle prend les formes diamétralement opposées, et par conséquent complémentaires, de la résistance au canon – d'après Farnetti – et de la dépendance du canon – d'après Hipkins.
- 5 Nous souhaiterions ici, en revanche, sortir de cette bifurcation – ou de cette impasse – en essayant de parcourir une troisième voie : l'examen des poétiques du fantastique élaborées par les écrivains femmes qui ont pratiqué ce genre. Il ne s'agit nullement d'une proposition théorique, mais empirique, que vient conforter l'opinion de plusieurs théoriciens, selon lesquels « parmi tous les registres et les genres littéraires » le fantastique serait « l'un des plus clairement auto-conscients²⁸ » ; il est d'ailleurs aisé de constater que nombre d'écrivains fantastiques – hommes et femmes – n'ont pas résisté à la tentation de réfléchir sur leurs œuvres, et plus généralement, sur l'horizon littéraire destiné à les accueillir ou sur le type de littérature qu'ils étaient en train de produire²⁹.
- 6 Sur le chemin de la réflexion métalittéraire autour du genre et de ses caractères, on rencontre, dès 1895, un véritable essai théorique, dans lequel une critique littéraire d'exception, Matilde Serao, explique qu'à la différence du « merveilleux » mis en œuvre par Carlo Gozzi dans ses *Fiabe* [« Contes de fées »], le fantastique « n'est absolument pas contraire à tout ce qui est ordinaire », car « le fantastique n'est pas le contraire de la vie », il ne bouleverse pas les lois de l'existence » : « le fantastique, c'est tout autre chose, tout autre chose³⁰ ! », écrit-elle. En effet, tandis que dans le merveilleux « les lois habituelles de la nature sont suspendues » et que « tout peut

arriver : [...] ce qui est étrange, mais aussi ce qui est impossible³¹ », le fantastique « correspond à la vie et il lui correspond, parfois, selon une mesure mathématique : il a des règles intimes, profondes, en vertu desquelles il peut apparaître tel qu'il est réellement, fantastique, certes, mais en même temps logique³² ». Serao propose ici une définition « exclusive » et circonscrite du genre, qu'elle distingue clairement de registres littéraires comme le féerique ou le merveilleux, et dont le statut se fonde sur l'opposition entre, d'un côté un univers fictionnel gouverné par les mêmes codes de vraisemblance auxquels obéit la réalité extérieure au texte, et de l'autre, un événement qui brise la cohérence logique et narrative de cet univers. Le fantastique de Serao est en somme le fantastique classique du ^{xix}e siècle, dont les modèles – expressément cités dans le texte – s'appellent Hoffmann et Poe, et qui prend naissance dans cette dialectique entre norme et infraction que vont théoriser, dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle, des critiques comme Caillois et Todorov³³.

- 7 En revanche, l'idée selon laquelle le fantastique peuplé de monstres et de fantômes, et bâti sur la croyance du lecteur, doit désormais céder la place à un fantastique plus quotidien et plus existentiel, émerge dans les douze *Quaderni d'appunti* inédits [« Cahiers de notes »] de Paola Masino, conservés dans l'Archivio del Novecento de la « Sapienza – Università di Roma ». Quelques réflexions réunies dans les deux premiers calepins, et qu'on peut dater des années 1929-1939, semblent anticiper de plusieurs décennies la célèbre distinction de Calvino entre le fantastique « visionnaire » du ^{xix}e siècle et le fantastique « psychologique » ou « mental » du ^{xx}e siècle, où le mystère « commence à faire partie d'une dimension intérieure, à l'instar d'un état d'âme ou d'une conjecture³⁴ ». D'après Masino, en effet, « quand nous voulons imaginer une sorcière, nous nous la représentons avec une mine menaçante ou maligne. Mais cela est faux, car les choses qui nous épouvantent le plus, ce sont les choses impassibles³⁵ » ; dès lors, « une maison qui a une fenêtre toujours fermée acquiert la signification d'un soupçon effrayant », et « toute personne qui se tait, au-delà de l'inertie de la stupidité ou du mépris de l'intelligence, [...] devient une présence obsessionnelle³⁶ ». Dans les notes de Masino on découvre également une réflexion sur cette « rhétorique de l'indicible³⁷ » qui constitue un véritable *topos*

du fantastique : « les gens – remarque Masino – sont facilement disposés à croire à l'horreur », cependant « ce qu'on peut représenter n'est jamais la véritable essence du drame [...]. Le drame authentique est dans tout ce que nous imaginons³⁸ ». D'autres éléments significatifs de la pensée de Masino sur le fantastique, qui affleurent des cahiers de notes, sont l'importance qu'elle accorde au « domaine mystérieux³⁹ » de l'enfance, son intérêt pour l'inquiétante étrangeté que suscitent les objets technologiques, telle que la radio⁴⁰, et même, l'hypothèse selon laquelle le fantastique doit se croiser avec la science-fiction ou avec le récit cosmogonique pour « chercher une nouvelle capacité d'expression dans les premiers pas de la science » : « autrement dit, [il doit s']installer devant un microscope pour discerner les pourquoi de l'existence et de ses multiples modes d'expression⁴¹ ». Pendant les années du régime fasciste et de l'après-guerre, animées, on le sait, par de fréquents débats sur le rapport entre art et politique, Masino essaie donc de trouver une réponse personnelle au « dilemme » qui oppose un « art d'imagination » à un « art réaliste », en affirmant que « dans le domaine de l'art, lorsqu'une chose est créée, elle est réelle, qu'elle corresponde ou non à une réalité physique de la nature⁴² ». Par conséquent, contre « l'habitude de ne considérer comme réel que ce qui peut être matériellement attesté, et rien que cela », pour Masino, « l'imagination aussi, la fantaisie aussi, comme les rêves, sont une partie de l'homme et sont, dès lors, réalité⁴³ ». Le fantastique philosophique des *Quaderni* est en somme celui qui naît du « climat spirituel » qui gouverne l'âme de tout artiste authentique : vivifié « par un désir d'absolu⁴⁴ », ce fantastique jaillit des « pensées universelles et inéluctables⁴⁵ » « du Moi, de la Vie, de la Mort, de la Folie, de l'Amour⁴⁶ ».

- 8 À première vue, la tension spéculative qui nourrit le genre dans la poétique de Masino semble se situer très loin du fantastique onirique qu'Elsa Morante théorise dans les *Lettere ad Antonio* [« Lettres à Antonio »], écrites entre les mois de janvier et juillet 1938 et publiées à titre posthume en 1989. Grâce au stratagème narratif de la fiction épistolaire, Morante bâtit un véritable « zibaldone⁴⁷ » de rêves – comme le définit Elena Porciani, se référant aux fameux carnets de notes de Leopardi – dans lequel l'onirocritique ancienne et l'interprétation psychanalytique – Morante cite explicitement Freud –

se mélangent avec la réflexion sur le rôle que les matériaux oniriques revêtent dans la création littéraire. Ce dernier aspect est en réalité un *topos* du fantastique du XIX^e siècle. Il suffira de mentionner ici le fameux essai de Robert Louis Stevenson, *A Chapter on Dreams* [« Un chapitre sur les rêves »] (1888), où l'auteur de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [« L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde »] évoque le spectacle que de petits génies qu'il appelle Brownies montent chaque nuit dans le théâtre de son cerveau : l'écrivain éveillé se chargera ensuite de transférer ce spectacle onirique du monde des rêves à celui de la fiction narrative. Pour Morante, le rêve donne sur le royaume mystérieux de l'inconnaissable et de l'indicible, car « *au moment de connaître un peu plus* », on se réveille ponctuellement « en sursaut⁴⁸ ». Cependant, c'est précisément au moment du réveil que peut débiter cette « *Recherche [...] dans le territoire du rêve* » qui permet à l'écrivain, en poursuivant « des paysages et des événements dont nous avons rêvé et qui sont ensuite disparus de notre mémoire⁴⁹ », de transformer les contenus de l'activité onirique : les « *procès nocturnes de toutes les fautes de la journée*⁵⁰ » se changeront ainsi en « *véritables créations artistiques*⁵¹ ». La greffe du processus de l'anamnèse sur la production onirique fait donc jaillir l'idée que « le secret de l'art » réside « dans le fait de se souvenir de la façon dont on a vu l'œuvre pendant l'état de sommeil [...] ». Car il se peut que tout ce qu'on invente soit un souvenir⁵² ». Il ne sera pas inutile de rappeler que Morante, dans les *Lettere ad Antonio*, traduit cette hypothèse par l'allégorie de la « *sombre cathédrale* » : cette image onirique permet à l'écrivain de comparer « la construction du récit à une architecture⁵³ ». L'Antonio qui figure dans le titre, « *projection de l'auteur* » Elsa Morante⁵⁴, est donc censé apprendre par l'« *artiste des rêves* » – une sorte de démiurge de la vie onirique qui « connaît son métier » et connaît « même les petites ruses, les effets⁵⁵ » – comment reproduire dans l'écriture la « *dentelle féerique*⁵⁶ » des visions nocturnes. Dans ce travail d'artisan sur les contenus il devra, comme nous l'avons dit, se faire constamment accompagner par l'activité mémorielle, pour convertir la matière brute des rêves en formes artistiques parfaites, sous peine de condamner l'écriture au chaos de l'irreprésentable. Si dans les pages du journal « *métapoïétique*⁵⁷ » de 1938 le fantastique de Morante est en somme un fruit hybride, qui naît de la greffe de la mémoire sur le rêve, dans les essais « *I personaggi* » [« Les

personnages »], de 1950, « Sul romanzo » [« Sur le roman »], de 1959, et « Pro o contro la bomba atomica » [« Pour ou contre la bombe atomique »], de 1965, la réflexion sur le statut du surnaturel émerge indirectement, comme dans le négatif d'une photographie, à partir du rapport que l'écrivain instaure entre les concepts de *réalité* et d'*irréalité*, et de la fonction testimoniale qu'exerce la *vérité poétique* sur les terme de cette dialectique. Morante écrit en effet – il nous semble réentendre Masino – qu'« un véritable roman [...] est toujours réaliste : même le plus invraisemblable ! » ; les narrations d'un Poe ou d'un Kafka, par exemple, sont « réelles » dans la mesure où elles expriment le « drame humain⁵⁸ ». Dès lors, de même que « dans les mythes le héros solaire [...] affronte le dragon nocturne pour libérer la ville terrifiée⁵⁹ », de même, « l'écrivain et tout particulièrement le romancier » – auquel nous pourrions ajouter l'auteur de récits fantastiques – « représente, dans le monde, [...] l'intervention qui soustrait la ville humaine aux monstres de l'absurde [...], de façon à retrouver, même parmi les confusions les plus aberrantes et difformes, la valeur cachée de la vérité poétique, pour la livrer aux autres⁶⁰ ». C'est au romancier qu'« on demande de braver l'angoisse non pour obéir à la mort, ou pour se donner en spectacle, mais pour obtenir une connaissance absolue »⁶¹.

- 9 Fantastique *logique* chez Matilde Serao, fantastique *philosophique* chez Paola Masino, fantastique *onirique* et *gnoséologique* chez Elsa Morante : ce sont là trois exemples possibles de la façon dont les écrivains femmes du fantastique italien inscrivent leur propre poétique dans une réflexion sur l'esthétique du genre. Il nous semble qu'une telle approche nous permet de sortir de l'impasse du *gender* conçu en opposition au *genre*, pour récupérer ces deux notions au sein d'une enquête sur les mécanismes de la création artistique. C'est de là qu'il faut sans doute partir pour mesurer l'impact des positions critiques et théoriques sur l'œuvre narrative des auteures, dans la tentative de vérifier la correspondance des poétiques et des réalisations, ou éventuellement leur incohérence – qu'elles soient dues, ou non, à la volonté d'identifier dans l'histoire du genre littéraire une différenciation sexuelle.

NOTES

- 1 Cf. LAZZARIN Stefano, « Bilanci : il fantastico italiano (1980-2007). I. Il punto sul fantastico italiano », *Moderna*, IX, 2, 2007, p. 213-252.
- 2 Cf. TODOROV TZ., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Bien que de nombreux critiques et philosophes se soient intéressés au fantastique avant Todorov – pensons par exemple à P.-G. Castex, L. Vax, M. Milner, R. Caillois, J.-P. Sartre, P. Penzoldt – l'*Introduction à la littérature fantastique* marque sans doute un tournant dans l'histoire de la théorie du fantastique (cf. CESERANI Remo, *Il fantastico*, Bologne, Il Mulino, 1996, p. 12, note 2). Par ailleurs, le livre de Todorov revêt une importance fondamentale pour la critique littéraire italienne, puisqu'un vrai débat sur le fantastique ne se développe en Italie que dans les années soixante-dix, à la suite de la publication de l'*Introduction* en 1970 et, surtout, de sa traduction par l'éditeur Garzanti en 1977 (cf. Lazzarin S., « Bilanci : il fantastico italiano (1980-2007). I. Il punto sul fantastico italiano », *op. cit.*, p. 218-219).
- 3 PIERI BORTOLOTTI I., *Il fantastico nella letteratura italiana della seconda metà del sec. XVIII*, Naples, Tipografia degli Artigianelli, 1925, p. 90. Ici, comme tout au long de cet article, c'est nous qui traduisons de l'italien.
- 4 Voir CHILDE E., PINAMONTE J. G. (éd.), *L'orrore al femminile. 20 autrici di narrativa gotica, nera, fantastica*, Milan, Mondadori, 1986.
- 5 Cf. FARNETTI M., « Irruzioni del semiotico nel simbolico. Appunti sul fantastico femminile », in GALLETTI M. (éd.), *Le soglie del fantastico*, I, Rome, Lithos, 1996, p. 223-235. Cette étude a été republiée sous le titre « Camera oscura. Appunti sul fantastico femminile », in *Eadem, L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto Editore, 1997, chap. XV, p. 173-180.
- 6 CAVALLI A., *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*, Milan, Unicopli, 2002.
- 7 CHITI E., FARNETTI M., TREDER U. (éd.), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Pérouse, Morlacchi, 2003. « Perturbante » est la traduction italienne du terme freudien *das Unheimliche*, l'inquiétante étrangeté (cf. FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, édités par J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1985), mais « la perturbante »

signifie en même temps, et plutôt, « celle qui inquiète, déconcerte, perturbe » : ce terme met ainsi l'accent sur l'agent féminin de l'inquiétante étrangeté.

8 BILLIANI F., SULIS G. (éd.), *The Italian Gothic and Fantastic : Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, actes du colloque (Londres, 9-10 mai 2003), Madison-Teaneck (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, 2007.

9 HIPKINS D. E., *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic : The Creation of Literary Space*, Oxford, Legenda, 2007.

10 ALPINI G., *The Female Fantastic : Evolution, Theories and the Poetics of Perversion. Nomadic Subjects, Free Play of Differences and Different Ways of Generating Sounds. Per un progetto di traduzione del fantastico femminile italiano dal 1880 al 1990*, Pesaro, Aras Edizioni, 2009.

11 BELLO MINCIACCHI C., *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Florence, Le Lettere, 2010.

12 FARNETTI M., « Définire il fantastico femminile », in RIMONDI Giorgio (éd.), *Definire il fantastico*, actes de la journée d'études (Ferrare, 26 octobre 2001), *Nuova Prosa*, 34, juillet 2002, p. 237-238. Cette étude a été réélaborée et développée, dans une introduction qui s'étend assez longtemps sur les modèles philosophiques d'une théorie de « la perturbante » : cf. *Eadem*, « Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante », in CHITI E., FARNETTI M., TREDER U. (éd.), *La perturbante*, op. cit., p. 9-22.

13 FARNETTI M., « Définire il fantastico femminile », op. cit., p. 239.

14 *Ibid.*, p. 238-239.

15 *Ibid.*, p. 239.

16 *Ibid.*, p. 241.

17 *Ibid.*, p. 243.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 244.

20 Cf. LAZZARIN S., « Manierismo », in *Idem*, *Fantasmi antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottonevicesca*, Pise, Fabrizio Serra Editore, 2008, chap. I, p. 21-31.

- 21 CALVINO Italo, « Definizioni di territori : il fantastico » [1970], in *Idem*, *Saggi 1945-1985*, édités par M. Barengi, Milan, Mondadori, 1995, vol. I, p. 267.
- 22 TODOROV TZ., *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 181.
- 23 SARTRE J.-P., « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », in *Idem*, *Situations. I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, p. 117.
- 24 *Ibid.*, p. 118.
- 25 *Ibid.*, p. 119.
- 26 Cf. BLOOM H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- 27 Cf. FERRONI Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Turin, Einaudi, 1996.
- 28 CESERANI R., *Il fantastico*, op. cit., p. 70.
- 29 L'étude des poétiques du fantastique mériterait d'être approfondie aussi en ce qui concerne les auteurs canoniques. En effet, il n'existe, à l'heure actuelle, qu'une seule contribution consacrée à ce sujet : cf. LAZZARIN S., « Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico' », *Italianistica*, XXXVII, 2, mai-août 2008, p. 49-67 (le corpus de S. Lazzarin comprend D. Buzzati, T. Landolfi, P. Levi, G. Manganelli, I. Calvino et A. Tabucchi).
- 30 SERAO M., « Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806) », in BONFADINI Romualdo et alii, *La vita italiana nel Settecento. Conferenze tenute a Firenze nel 1895 (1896)*, Milan, Fratelli Treves Editori, 1930, p. 258-259.
- 31 *Ibid.*, p. 244-245.
- 32 *Ibid.*, p. 259.
- 33 Cf. CAILLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, et TODOROV TZ., *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit.
- 34 CALVINO I., « Racconti fantastici dell'Ottocento » [1983], in *Idem*, *Saggi 1945-1985*, op. cit., vol. II, p. 1660.
- 35 MASINO P., *Appunti I*, Fondo Paola Masino, serie Scritti, Appunti, Archivio del Novecento de la "Sapienza – Università di Roma", p. 3. Nous remercions Alvisé Memmo, neveu de P. Masino et détenteur des droits, qui nous a permis de citer ces textes.

- 36 *Ibid.*, p. 45.
- 37 Cf. BELLEMIN-NOËL Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, 2, mai 1971, p. 103-118.
- 38 MASINO P., *Appunti I*, op. cit., p. 6.
- 39 *Ead.*, *Appunti 3*, *ibid.*, p. 120. Cf. *Appunti 4*, *ibid.*, p. 24-29.
- 40 *Ead.*, *Appunti 3*, op. cit., p. 44-50.
- 41 *Ead.*, *Appunti 9*, *ibid.*, p. 28.
- 42 *Ead.*, *Appunti 4*, op. cit., p. 175.
- 43 *Ibid.*, p. 176.
- 44 *Ead.*, *Appunti 2*, *ibid.*, p. 26.
- 45 *Ibid.*, p. 28.
- 46 *Ibid.*, p. 26.
- 47 PORCIANI Elena, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Iride, 2006, p. 106.
- 48 MORANTE E., *Lettere ad Antonio [Diario 1938] [1989]*, in *Eadem, Opere*, éditées par C. Cecchi et C. Garboli, Milan, Mondadori, 1990, vol. II, p. 1627.
- 49 *Ibid.*, p. 1585.
- 50 *Ibid.*, p. 1583.
- 51 *Ibid.*, p. 1593.
- 52 *Ibid.*, p. 1592.
- 53 *Ibid.*
- 54 PORCIANI E., *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, op. cit., p. 108.
- 55 MORANTE E., *Lettere ad Antonio*, op. cit., p. 1611.
- 56 *Ibid.*, p. 1592.
- 57 PORCIANI E., *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, op. cit., p. 104.
- 58 MORANTE E., « Sul romanzo » [1959], in *Eadem, Opere*, op. cit., p. 1502-1503.
- 59 *Ead.*, « Pro o contro la bomba atomica » [1965], *ibid.*, p. 1546.
- 60 *Ead.*, « Sul romanzo », op. cit., p. 1515.

61 *Ibid.*

AUTEUR

Beatrice Laghezza

Université Jean Monnet Saint-Etienne

IDREF : <https://www.idref.fr/257888853>

Faire parler une esclave noire du xvii^e siècle

Les genres littéraires mis au défi dans *Moi, Tituba sorcière* de Maryse Condé

Yves Clavaron

DOI : 10.35562/celec.480

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Une littérature de témoignage : *slave narrative*, *testimonio*

L'historiographie subalterniste appliquée au roman

Roman historique et revendication féministe

La réécriture de *The Scarlet Letter*

L'écriture de la transgression

Le discours féministe

Conclusion

TEXTE

- 1 Romancière guadeloupéenne née en 1937 à Pointe-à-Pitre, Maryse Condé est l'auteur d'une œuvre abondante – pièces de théâtre, romans, essais – dont le caractère polygénérique et l'éclectisme géographique constituent une originalité essentielle. Ses premiers romans, *Heremakhonon* et *Une saison à Rihata*, se situent en Afrique de l'Ouest, autour d'une héroïne antillaise en quête de ses racines et confrontée à l'étrangeté du continent noir. Dans la saga en deux tomes intitulée *Ségou – Les murailles de terre*, 1984 ; *La terre en miettes*, 1985 –, Maryse Condé opère comme Césaire un « retour au pays natal » et retrace le lent déclin de l'empire Bambara (dans l'actuel Mali) à travers l'histoire d'une famille fictive, de la période de la traite à l'arrivée des colonisateurs blancs vers 1860.
- 2 Persuadée désormais que l'identité repose d'abord sur une histoire individuelle et non collective, Maryse Condé se tourne vers l'Amérique du nord, tout en restant fidèle au genre historique, avec son roman *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* (1986) qui inaugure

son intérêt pour les États-Unis, pays qu'elle découvre alors. Le personnage éponyme a réellement existé et figure au nombre des accusées du célèbre procès en sorcellerie qui se déroula à Salem, bourg du Massachusetts, en 1692. Le roman repose donc sur un fait historique avéré par les archives. La vie de Tituba est jalonnée d'épisodes tragiques inaugurés par le viol de sa mère lors de sa déportation vers l'Amérique et couronnés par l'accusation de sorcellerie, procès dont elle réchappera pour retrouver l'île de la Barbade et y mourir.

- 3 Comment dès lors exploiter les traces historiques minimales laissées par une esclave prise dans le grand cataclysme de la traite négrière et actrice tout à fait secondaire dans un procès qui concernait au premier chef des femmes blanches dans une colonie européenne ? Dans ce projet, Maryse Condé se trouve à la croisée des genres : récit de témoignage d'un personnage qui n'a pas eu accès à l'écriture, roman historique avec la part de fictionnalisation impliquée par le projet littéraire, mais aussi roman-plaidoyer pour la cause des femmes noires triplement assujetties d'un point de vue social, racial et sexuel.
- 4 L'objet de l'article est de cerner la complexité de la forme générique construite par Maryse Condé pour faire parler l'esclave noire et proposer un discours contre-hégémonique et éthique sans pour autant renoncer à la dimension poétique du langage au sein d'un roman historique qui peut se lire à l'aune de l'historiographie subalterniste.

Une littérature de témoignage : *slave narrative, testimonio*

- 5 Le genre le plus naturel pour faire parler un-e esclave est le « slave narrative » ou slave's narrative » – récit d'esclave, récit de l'esclave. L'un des premiers et des plus cités est le récit d'Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by himself*¹, publié en Grande-Bretagne en 1789. Le titre assez long attire l'attention sur plusieurs caractéristiques du genre. La revendication d'africanité – le héros est né en Afrique et non en Amérique – est un marqueur de l'authenticité

du récit, également signalée par l'expression « écrit par lui-même » qui proclame la réalité autobiographique de son propos². La prise de parole à la première personne du singulier, contrairement à certains récits rédigés par des « amanuensis », des « nègres » écrivant sous la dictée, met fin au silence de l'esclave. Le récit atteste ainsi que l'ancien esclave est non seulement sujet pensant, mais aussi un sujet qui s'exprime dans et par son écriture.

- 6 S'appuyant sur certains modèles comme *Narrative of Frederick Douglass. An American Slave* (1845), qui est devenu un archétype du genre, l'auteur peut révéler son identité véritable, ou bien écrire sous un nom d'emprunt, ou sous le nom qu'il s'est donné dans son statut d'homme libre. Il peut se conformer au modèle du roman d'aventures, dont le ressort dramatique réside dans l'*Underground railroad*, l'ensemble de routes et de chemins qui permettait de passer dans le Nord et de franchir la ligne Mason-Dixon. En effet, le récit d'esclave repose souvent sur le schéma du récit d'aventures, dans lequel le roman de Maryse Condé s'inscrit pleinement en commençant par l'épisode fondateur, le « middle passage », puis en multipliant les péripéties entre la Barbade et les États-Unis. Cependant, toute la progression qui transforme l'ancien esclave en un homme libre et qui fait du *slave narrative* un « récit d'ascension » après bien des vicissitudes est ici inversée : Tituba devient esclave par amour et meurt tragiquement après avoir provisoirement recouvré sa liberté³.
- 7 Témoignage utilisé par la propagande abolitionniste des mouvements évangélistes, le récit d'esclave comporte une dimension religieuse et vaut comme confession. Par les ressorts pathétiques avec lesquels il joue et la forte dimension moralisatrice qu'il véhicule, le récit d'esclave participe de la tradition du roman sentimental, genre très populaire aux États-Unis, mais quasiment absent de la tradition anti-esclavagiste française, au sein de laquelle le discours abolitionniste est essentiellement philosophique ou politique et ne transite pas par la fiction.
- 8 La parole du sans-voix peut également relever d'un autre genre, d'origine latino-américaine, celle du *testimonio* ou récit de vie. Selon George Yúdice, il s'agit :

[d'] un récit authentique, fait par un témoin qui est amené à raconter l'histoire en raison de l'urgence de la situation (par exemple, la guerre, l'oppression, la révolution). Mettant l'accent sur le registre oral populaire, le témoin décrit son expérience comme représentative d'une identité et d'une mémoire collectives. La vérité est convoquée pour dénoncer une situation d'exploitation et d'oppression ou pour exorciser et corriger l'histoire officielle⁴.

- 9 Ces récits diffèrent de la biographie ou de l'autobiographie dans la mesure où, dans bien des cas, l'auteur interroge un individu appartenant à un groupe minoritaire et retranscrit son témoignage à la première personne, donnant au lecteur l'impression qu'il s'agit de la transcription orale d'une histoire personnelle. Le sujet qui s'exprime vaut moins en tant que sujet individuel que comme voix collective émanant d'un groupe souvent engagé dans une lutte commune. Cette littérature des périphéries est un moyen de remettre en cause le canon littéraire dominant en y introduisant la parole d'un autre, marginalisé et subalterne.
- 10 Le genre émerge dans les années 1960 en Amérique latine (notamment à travers des témoignages de la révolution cubaine) et l'un des tout premiers récits testimoniaux paraît en 1966 par le Cubain Miguel Barnet, *Biografía de un Cimarrón* (*Biographie d'un esclave marron*)⁵. Il raconte l'histoire d'Esteban Montejo, un Cubain d'ascendance africaine, et ses tribulations en tant qu'esclave, puis esclave en fuite et, enfin, comme soldat pendant la guerre d'indépendance de Cuba. L'archétype du genre est constitué aujourd'hui par le récit de l'ethnologue vénézuélienne Elisabeth Burgos-Debray, *Moi, Rigoberta Menchu*, qui relate les expériences tragiques d'une jeune Indienne guatémaltèque, plus tard couronnée par le prix Nobel de la paix en 1992. Ce texte est un récit à la première personne transmis par un tiers « objectif », mais compatissant, témoignage « rédigé tel que dicté⁶ ». Ce qui frappe dans ce genre, c'est que la voix (subalterne) du narrateur est souvent médiatisée par une figure auctoriale occidentale ou occidentalisée, qui a accès au système éditorial. Le genre évolue ensuite en intégrant une dimension fictionnelle, en se rapprochant du roman, tout en continuant à dénoncer la situation sociale de groupes marginalisés ou exploités.

- 11 Le titre du roman de Maryse Condé, *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*, élude le terme d'esclave au profit de « sorcière » tout en donnant une forte présence à l'instance de première personne, au service de laquelle se met Maryse Condé pour transcrire ses paroles. La mise en apposition confère une valeur emphatique au pronom « moi », intensifiée par le nom propre qui suit, et traduit ainsi la revendication du sujet énonciatif qui veut mettre à profit son accès à la parole pour rapporter les multiples humiliations et accusations qu'il a subies. Par l'affirmation du sujet qu'il affiche, le titre prend une tournure provocatrice car, en créole, l'on privilégie une énonciation collective, le pronom « yo » (ils, on) plutôt que « mwen » (moi, je), ce qui peut signifier, comme Kathleen Gyssels l'interprète, un effacement de l'individualité « mise en friche par des siècles d'esclavage et de colonisation, excluant l'autobiographie telle qu'on la connaît en Occident, ainsi que sa variante le *slave narrative*⁷ ». L'autobiographie fictive constitue alors un moyen de dépasser l'aporie en affichant un « je » qui n'est pas celui de l'auteure. Quant à la question de la sorcellerie, elle permet à la fois de jouer avec la stéréotypification – la vision prévalant depuis Jules Michelet et *La Sorcière* (1862) qui en fait une prérogative féminine et le renvoi à la pensée magique africaine –, elle constitue également un moyen de renverser les rapports de domination et de donner aux femmes un pouvoir.

L'historiographie subalterniste appliquée au roman

- 12 La volonté d'écrire la vie d'un-e esclave s'inscrit dans la perspective polémique et antihégémonique des théories postcoloniales, qui cherchent à déconstruire les discours d'autorité et notamment l'historiographie occidentale. « Can the Subaltern Speak ?⁸ » Tel est le titre de l'article le plus célèbre de Gayatri Spivak, et tel est le défi auquel doit répondre Maryse Condé.
- 13 Les historiens subalternistes indiens sous l'égide de Ranajit Guha s'appuient sur le concept de « subalterne » défini par Antonio Gramsci (1891-1937), philosophe et politiste italien. Gramsci a notamment développé une théorie de l'hégémonie culturelle comme moyen du maintien de l'État : il pensait que l'échec des travailleurs à

faire la révolution socialiste était dû à l'emprise de la culture hégémonique bourgeoise sur l'idéologie et les organisations de travailleurs. Voulant écrire une histoire « par le bas » (« from below »), le groupe subalterniste n'a cessé de scruter les normes et les conventions de l'historiographie occidentale, coloniale ou bourgeoise élitaine (l'élite indienne a incorporé les normes du colonisateur), afin d'établir un paradigme de la conscience des dominés, de rétablir le peuple comme sujet de son histoire et non plus comme une masse victime du déterminisme historique⁹.

- 14 La méthode subalterniste a été appliquée en littérature dans *In an Antique Land (Un infidèle en Égypte)*¹⁰ par Amitav Ghosh, qui joue au savant orientaliste, venu d'Inde et non d'Europe. *Un Infidèle en Égypte* superpose en fait deux aventures, deux récits de voyage : le voyage contemporain qui conduit l'anthropologue indien à pratiquer une enquête de terrain dans un petit village du Delta du Nil, le voyage ancien des marchands médiévaux amenés à parcourir l'océan indien, de l'Inde au Yémen et parfois même jusqu'à l'Égypte. En fait, Ghosh pratique une enquête historique et contemporaine à partir d'une forme narrative qui est celle du roman policier¹¹. Le texte, fictionnalisation d'une enquête anthropologique accompagnée d'un large appareil de notes, tente de reconstituer le récit de la vie d'un esclave au XII^e siècle, figure du subalterne muet par excellence. L'existence de ce dernier est attestée par une lettre écrite en 1148 par Khalaf ibn Ishaq, un négociant d'Aden, à Ben Yijû, un marchand juif de Tunisie installé en Inde, document répertorié sous le numéro MS H.6 du catalogue de la Bibliothèque nationale et universitaire de Jérusalem.
- 15 À l'instar d'Amitav Ghosh, Maryse Condé présente son travail d'écriture comme l'aboutissement d'une recherche historique destinée à retracer l'histoire de Tituba, subalterne à un triple titre : en tant qu'esclave, en tant que noire, en tant que femme. Maryse Condé prétend avoir eu accès aux archives, aux minutes du procès et donc retranscrire l'interrogatoire de Tituba comme en atteste une note infrapaginale : « Ces extraits sont tirés de la déposition de Tituba. Les documents originaux de ces procès figurent dans les Archives du Comté d'Essex. Une copie se trouve à Essex County Court House à Salem, Massachusetts » (p. 165). Il s'agit de la seule pièce prétendument officielle insérée dans le roman. Maryse Condé

recherche les traces du personnage de Tituba et souhaite donner la parole à celle que les historiens officiels ont laissée de côté en raison de leur « racisme, conscient ou inconscient » (p. 278). Tituba, dotée d'une conscience et d'une omniscience historiques, craint elle-même de tomber dans les oubliettes de l'histoire en raison de son statut :

Il me semblait que dans ces procès des sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre [...] et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare, mon nom ne figurerait que comme celui d'une comparse sans intérêt. On mentionnerait çà et là « une esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le Hoodoo ». On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m'ignorerait (p. 173).

- 16 Simultanément et en contradiction avec sa prétention à une démarche objective, Maryse Condé introduit le surnaturel dans l'exergue sous l'espèce des « interminables conversations » qu'elle aurait eues pendant un an avec l'esprit de Tituba, qui lui aurait révélé « des choses qu'elle n'avait confiées à personne ». La fictionnalisation d'une partie de la biographie de Tituba est avouée par Maryse Condé : « Je lui ai offert, quant à moi, une fin de mon choix » (p. 278), mais le « mentir-vrai » de la fiction est parfois plus authentique que les discours sur l'histoire manipulés par l'idéologie.
- 17 Ainsi, telle que se l'imagine Maryse Condé, Tituba mène une seconde vie après le procès, une vie d'esclave libérée et d'épouse heureuse, fût-ce pour peu de temps, avec le juif ashkénaze Benjamin Cohen d'Azevedo. Ruiné à la suite d'attaques antisémites, Benjamin consent à l'affranchir afin qu'elle rentre à la Barbade, où elle s'installe parmi les Marrons et tombe amoureuse d'Iphigene, un tout jeune homme, « le fils-amant » (p. 268). Meneuse d'une insurrection marronne, Tituba est pendue avec les autres rebelles. Dans un épilogue en forme de note posthume (p. 267-273), Tituba reprend la parole pour évoquer sa nouvelle vie en interaction avec le monde des vivants qui construisent des légendes autour d'elle.
- 18 Produisant un acte de « re-mémoration » au sens d'effort conscient de ré-imaginer comment a pu être la vie d'une esclave à la Barbade et ensuite à Salem au XVII^e siècle, Maryse Condé s'inscrit de façon

militante dans une lignée de femmes noires auxquelles elle prête sa voix pour donner accès à leur histoire occultée.

Roman historique et revendication féministe

- 19 Si Maryse Condé recourt au modèle du récit d'aventures dans la mesure où son roman s'organise autour d'une structure épisodique au sein de l'espace caraïbe et nord-américain, elle se distingue du roman d'apprentissage car le personnage est déjà constitué au début et ne fait que multiplier les situations où elle se trouve incessamment confrontée à son statut d'esclave et de noire (métisse en fait). Toutefois, le récit sert de support à une éthique dans la mesure où les personnages en viennent à incarner des valeurs¹² et où l'on peut parler d'une éthique de la lecture comme Hillis Miller¹³. L'écriture de Maryse Condé comporte une dimension militante et fonctionne à partir d'images choc pour dénoncer la mutilation de la parole féminine : ainsi, après sa pendaison, Abena, la mère, a la langue pendante, semblable à un « pénis turgescent et violacé » (p. 37). Cette image terrifiante, vue par la petite Tituba, désigne le sexe de l'homme blanc comme arme de la violence faite aux Noires, étouffées par le pouvoir patriarcal et colonial, et vise à provoquer un jugement éthique chez le lecteur par la mise en mouvement de ses émotions qui acquièrent une valeur cognitive et morale.

La réécriture de *The Scarlet Letter*

- 20 Dès lors, Maryse Condé fait de Tituba la femme qui dit et vit son désir et transgresse les tabous de la société coloniale et patriarcale portés à leur paroxysme par la mentalité puritaine : le libertinage de Tituba entraîne les accusations de satanisme car l'acte sexuel, « c'est l'héritage de Satan en nous » (p. 70). Incarnant le caractère débridé de la sexualité féminine, Tituba est stigmatisée par le village de Salem qui en fait un bouc émissaire dans une société où le corporel et le sexuel sont marqués au fer écarlate d'une lettre « A » pour « adultery » : « On ne lapide plus les femmes adultères. Je crois qu'elles portent sur la poitrine une lettre écarlate » (p. 155).

- 21 Selon une intertextualité déroutante pour le lecteur, Tituba, arrêtée vers 1692, rencontre Hester Prynne, protagoniste de *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne, dans une cellule de prison ! La vision de la vieille femme la corde au cou sur une estrade à Boston (p. 81) apparaît d'ailleurs comme une réécriture du chapitre deux de *The Scarlet Letter*, où Hester est mise au pilori sur la place du Marché à Boston, et comme une prolepse du suicide par pendaison de la jeune femme dans le roman de Maryse Condé (p. 174), qui ne se produit pas chez Hawthorne. La référence est cohérente car le grand-père de l'auteur, John Hathorne, fut l'un des juges assesseurs au procès des sorcières de Salem, lignée dont Nathaniel s'est désolidarisé en ajoutant un « w » à son patronyme¹⁴. Tout se passe comme si Maryse Condé reprenait à son compte l'exploration critique du passé pratiquée par Hawthorne dans une forme d'examen de conscience et récrivait un roman historique sur la société puritaine débarquée en Amérique en 1620 du point de vue de l'esclave.
- 22 Dans sa réécriture, Maryse Condé radicalise le personnage de Hawthorne, convaincu d'avoir eu un enfant adultérin avec un homme du village dont elle refuse de dévoiler le nom (le pasteur Arthur Dimmesdale). En prison, Tituba devient amie avec Hester, punie pour sa liberté amoureuse et toutes deux s'entretiennent longuement sur leurs besoins sexuels. Hester apparaît comme une féministe militante qui imagine une république des femmes, « une société gouvernée, administrée par les femmes. Nous donnerions notre nom à nos enfants, nous les élèverions seules... » (p. 159-160). Elle reproche d'ailleurs à Tituba d'être aliénée par ses désirs sexuels : « Tu aimes trop l'amour, Tituba ! Je ne ferai jamais de toi une féministe ! » (p. 160). N'a-t-elle pas choisi en effet pour mari « un coq qui a couvert la moitié des poules de Carlisle Bay » (p. 30) ?

L'écriture de la transgression

- 23 Dans *La connaissance de l'amour*, Martha Nussbaum considère que les romans constituent des « exemples de la vie¹⁵ », non pas au sens de l'univocité de l'*exemplum*, mais dans la mesure où ils proposent une expérience éthique plus complexe que la simple désignation d'une vérité morale. Maryse Condé dépasse la question de la morale et se situe par-delà le bien et le mal dans une écriture qui inverse

radicalement le discours puritain à travers le comportement hyper-sexualisé de Tituba qui tente de comprendre intimement ce que fut le viol de sa mère par une série de transgressions comme l'onanisme, l'homoérotisme et les amours interraciales.

- 24 Maryse Condé juxtapose le récit du viol de la mère de son personnage avec une scène masturbatoire au cours de laquelle Tituba parcourt les « renflements et les courbes » de son corps, s'imaginant que c'est John qui la caresse : « Jaillie des profondeurs de mon corps, une marée odorante inonda mes cuisses. Je m'entendis râler dans la nuit » (p. 30). L'orgasme appelle en elle une question incongrue : « Est-ce que malgré elle, ma mère avait râlé quand le marin l'avait violée ? » (p. 31), hypothèse très vite écartée car Tituba comprend alors que sa mère ait voulu éviter l'humiliation d'un second viol en tentant de tuer Darnell, le maître de la plantation (p. 31). Maryse Condé réagit contre le complexe de culpabilité intériorisé par la femme noire parce qu'elle a été victime de la violence d'un homme blanc – mais, plutôt que d'appeler à la compassion et à la pitié, elle préfère choquer et déranger, coupant court à tout effet de pathos.
- 25 Une autre transgression représentée par Maryse Condé réside dans des pratiques « queer » suggérées par certaines scènes homo-érotiques qui la relie à sa mère. En effet, Abena passait ses nuits avec Jennifer, mariée de force au maître, Darnell Davis, dans une relation sororale : « Elles se couchaient ensemble et ma mère, les doigts jouant avec les longues tresses de sa compagne [...] » (p. 14). À son tour, Tituba se rapproche d'Elisabeth, qui a en horreur les rapports physiques que son mari, Samuel Parris, le pasteur puritain, lui impose (p. 70). Là encore, pour se protéger de la violence masculine, les deux femmes se caressent de mots – « Que tu es belle Tituba ! » – et éprouvent la douceur de leur corps : « Mais c'est vrai que tes mains sont douces. Douces comme des fleurs coupées » (p. 64-65). C'est ensuite avec Hester, le personnage de Hawthorne, que Tituba entretient un véritable dialogue amoureux (p. 151) et, alors qu'Hester est morte, Tituba rêve à d'autres formes de sensualité avec elle : « J'appuyai ma tête sur le nénuphar tranquille de sa joue et me serrai contre elle. / Doucement le plaisir m'envahit, ce qui m'étonna. Peut-on éprouver du plaisir à se serrer contre un corps semblable au sien ? » (p. 190). Pour autant Tituba ne semble envisager la sexualité

que par rapport à l'homme : « Quoi de plus beau qu'un corps de femme ! Surtout quand le désir d'un homme l'anoblit... » (p. 72).

- 26 Tituba goûte aux fruits défendus de l'amour interracial, sujet longtemps tabou dans la société américaine, en s'unissant au Juif Benjamin Cohen d'Azevedo, union qui passe par le médiation du souvenir de l'épouse morte : « Ce fut la défunte qui nous poussa l'un vers l'autre » (p. 194). La critique contemporaine établit souvent des rapprochements entre la Shoah et la Traite négrière, ce qui scellerait ainsi de fait une alliance entre deux catégories de victimes de crimes contre l'humanité.

Le discours féministe

- 27 Le discours de Maryse Condé comporte une dimension politique et la situation de Tituba se prête aux analyses de type marxiste de Colette Guillaumin sur l'exploitation des femmes par la société et de leur corps par le mariage¹⁶. Celle-ci met en relation deux types de dominations : le sexage, qui consiste à renier l'individualité d'une personne au nom de son sexe (les femmes, souvent exploitées) et le servage, imposant la domination d'un groupe au nom de sa prétendue nature. La vieille femme Man Yaya, mère adoptive de Tituba, rapproche d'ailleurs amour et servilité : « Les hommes n'aiment pas. Ils possèdent. Ils asservissent » (p. 29). En choisissant d'épouser l'esclave de Susanna Endicott, John Indien, Tituba renonce à sa liberté alors qu'elle vivait libre, dans un lieu à l'écart de la plantation. Pour elle, mariage et asservissement vont de pair et participent d'une servitude volontaire : « Les esclaves qui descendaient par fournées entières des négriers [...] n'avaient pas choisi leurs chaînes [...] Moi, c'était là ce que j'avais fait » (p. 45). Il s'agit d'une double servitude : l'organisation sociopolitique (l'esclavage), d'une part, le mariage et le patriarcat, d'autre part¹⁷. Pour Colette Guillaumin, la domination des femmes par les hommes repose sur deux éléments : un rapport de force et de pouvoir, un effet idéologique (la nature des femmes serait d'être soumise). John Indien ramène toujours Susanna Endicott à son statut de femme et se moque d'elle :

Bon, il faut que je parte, à présent. Sinon, je vais être en retard et maîtresse Endicott va encore babier. Tu sais comment les femmes

aiment babier ? Surtout quand elles commencent à se faire vieille et n'ont pas de mari (p. 28).

- 28 Le discours suppose un lien entre prolixité et célibat : le mariage canaliserait ces flux de parole et rendrait la femme plus raisonnable. Mais on peut aussi comprendre que seul le célibat permet aux femmes de conserver la parole.

Conclusion

- 29 Avec *Moi, Tituba sorcière...*, Maryse Condé construit un roman historique qui joue sur plusieurs genres issus de la littérature de témoignage tout en appliquant les principes de l'historiographie subalterniste au roman, qui vise à réhabiliter la voix des laissés pour compte de l'histoire mondiale. Il s'agit également de reconstituer le corps démembré, la mémoire éclatée et disloquée par l'expérience de la traite et de la servitude.
- 30 Militant et jouant avec l'hypotexte de Hawthorne, le roman de Maryse Condé n'est pas pour autant un roman à thèse au sens où Susan Rubin Suleiman l'entend, « un roman "réaliste" (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse¹⁸ ». Ni monologique, ni doctrinaire, le roman se lit comme une revendication à la fois raciale et genrée dans un contexte où Maryse Condé découvre le mode de vie américain et où elle ressent assez fortement le poids d'une Amérique blanche et puritaine.
- 31 Pour autant, l'écriture de Maryse Condé ne relève pas d'une mythologie de l'engagement et le personnage de Tituba n'est en aucun cas mythifié par une romancière issue d'un monde trop souvent victime des mythes des autres. C'est pourquoi elle préconise le « rire créole¹⁹ » – comme d'autres ont promu l'humour juif – pour ne pas se laisser piéger par ses propres fictions, ni écraser par la charge mémorielle tout en répondant à la responsabilité éthique de l'art qui ne se réduit ni au moralisme, ni à l'exemplarité. Ultime pirouette du texte : outre-tombe, Tituba adopte la fille qu'elle n'a jamais eue de son vivant, dont le prénom – Samantha – rappelle celui de l'héroïne d'une série télévisée fameuse, *Bewitched* (*Ma sorcière*

bien aimée), à laquelle on ne saurait tenter aucun procès tellement le personnage est politiquement correct²⁰...

NOTES

- 1 *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself* [1789], *Ma véridique histoire par Olaudah Equiano, Africain, esclave en Amérique, homme libre*, traduit de l'anglais, présenté et annoté par Régine Mfoumou-Arthur, Paris, Mercure de France, 2008.
- 2 Voir, par exemple, le cas de Nat Turner, leader d'une révolte d'esclaves en 1831 aux États-Unis, dont l'homme de loi Ruffin Gray recueille les paroles dans un ouvrage ensuite publié sous le nom de *Confessions de Nat Turner*.
- 3 Concernant le *slave narrative*, voir « Re-working the Slave Narrative ? Fictions of White Indentured Servitude in the Caribbean » d'Evelyn O'Callaghan, in Judith Misrahi-Barak [ed.], *Revisiting Slave Narratives/Les Avatars contemporains des récits d'esclaves*, *Les Carnets du Cerpac*, n° 2, 2005, p. 397-424.
- 4 « an authentic narrative, told by a witness who is moved to narrate by the urgency of a situation (e.g., war, oppression, revolution, etc.). Emphasizing popular oral discourse, the witness portrays his or her own experience as a representative of a collective memory and identity. Truth is summoned in the cause of denouncing a present situation of exploitation and oppression or exorcising and setting aright official history », Yúdice, George, *Testimonio and Postmodernism. Latin American Perspectives*, 18(3), (Summer 1991), p. 15-31.
- 5 Gugelberger, Georg & Kearney, Michael, « Voices for the Voiceless : Testimonial Literature in Latin America », *Latin American Perspectives*, 18.3 (1991), p. 3-14.
- 6 WILSON, Elizabeth, « Sorcières, sorcières : "Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem", révision et interrogation », in Nara Araujo (ed.), *L'Œuvre de Maryse Condé. À propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 110-111.
- 7 Voir GYSSELS, Kathleen, « L'intraduisibilité de Tituba Indien, sujet interculturel », in *Mots pluriels*, n° 3 (mars 2003), <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303kg.html> consulté le 12 avril 2014). Elle s'appuie sur les

travaux de Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, Cayenne, Ibis Rouge, 2001, p. 227 : Si les romanciers antillais emploient un « je », c'est comme Glissant, par « détachement métonymique du nous ».

8 SPIVAK, Gayatri, « Can the Subaltern Speak ? » [1988], in Williams, Patrick, et Chrisman, Laura (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1998, p. 66-111 ; *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduction Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

9 Voir GUHA, Ranajit, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India* [1983], New Delhi, Oxford University Press, 1997. L'article de Jacques Pouchpadass permet de faire le point sur ce courant : « Que reste-t-il des Subaltern Studies ? » in *Critique Internationale*, 24, 2004, p. 67-79.

10 GHOSH, Amitav, *Un infidèle en Égypte*, Récit, traduction C. Besse, Paris, Seuil, 1993. A. Ghosh avait déjà publié l'histoire de l'esclave dans « The Slave of MS. H.6 » in Chatterjee, Partha & Pandey, Gyanendra (eds.), *Subaltern Studies VII : Writings on South Asian History and Society*, New Delhi, Oxford University Press, 1982.

11 Voir TADIE, Alexis, « Amitav Ghosh : les nuances de l'histoire », in *Revue Esprit*, n° 281 (janvier 2002), p. 62-73.

12 Voir le cours « Morales de Proust » d'Antoine Compagnon au Collège de France, 2008, consulté le 25/04/2010. <http://vehesse.free.fr/dotclear/index.php?2008/04/20/927-antoine-compagnon-au-college-de-france-en-2008>.

13 MILLER, Joseph Hillis, « Is There an Ethics of Reading ? », in Phelan, James (ed.), *Reading Narrative : Form, Ethics, Ideology*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 79-101.

14 Voir MCFARLAND, Philip, *Hawthorne in Concord*, New York, Grove Press, 2004, p. 18.

15 NUSSBAUM, Martha, *La Connaissance de l'amour*, traduction Solange Chavel, Paris, Cerf, 2010, p. 75.

16 Guillaumin, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes, 1992.

17 Voir la thèse d'Alexandra Bourse, encore inédite, « Le personnage métis, une figure hybride ? Identité sexuelle et identité raciale dans la littérature des Amériques », sous la direction d'Anne Tomiche, Université Paris-Sorbonne, 2013.

18 Suleiman, Susan Rubin, *La roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Puf, « écriture », 1983, p. 14.

19 « Le rire créole, entretien avec M. Condé », in *Littérature*, vol 154, n° 2 (2009), p. 13-23.

20 Nous suivons la suggestion d'Elizabeth Wilson, art. cit., p. 112.

AUTEUR

Yves Clavaron

Université Jean Monnet Saint-Etienne

IDREF : <https://www.idref.fr/050800795>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000053190806>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13547618>

Le libre jeu du roman avec l'autorité des genres dans l'œuvre de Leo Perutz

Jean-Pierre Chassagne

DOI : 10.35562/celec.481

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Le *thriller* en boucle

Le « roman » enchâssé

L'éclatement de la trame narrative du roman historique

TEXTE

- 1 L'une des caractéristiques de l'œuvre de Leo Perutz est qu'elle est accessible à tous les publics, ce qui valut à l'écrivain de compter parmi les auteurs les plus lus dans l'Autriche et l'Allemagne de l'Entre-deux-guerres. Aussi bien à cette époque, qu'au cours des dernières décennies pendant lesquelles on a redécouvert ses romans, la stratégie de marketing des maisons d'édition a su exploiter cette qualité en apparentant un peu rapidement les récits de Perutz, en première ou quatrième de couverture, à des genres populaires tels que le *thriller*, le roman historique ou le roman fantastique. Et il faut bien avouer que cette politique éditoriale a porté ses fruits. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer que la plupart de ces textes ont été republiés par différents éditeurs, au cours des dernières décennies, et que la maison viennoise Zsolnay, fidèle entre toutes à l'auteur Perutz, a réalisé dans les années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, une réédition de ses œuvres complètes et inédites. Il n'en reste pas moins que la critique universitaire a longtemps laissé de côté et méprisé cet auteur apparemment trop accessible, considérant injustement la prose de Perutz comme de la littérature de gare et l'apparentant à la « Trivalliteratur ».

- 2 Or, si l'on s'intéresse de plus près à la stratégie narrative repérable dans les romans de Perutz, on observe que la facilité de lecture n'exclue pas un deuxième niveau plus subtil d'interprétation, et qu'elle dissimule une complexité insoupçonnée sollicitant une attention soutenue et une perspicacité sans lesquelles l'essentiel échappe au lecteur pressé amateur de simple divertissement. En réalité, Perutz recourt, avec un malin plaisir, aux genres dits mineurs pour mettre en place, chez son lecteur, un horizon d'attente qu'il s'ingénie ensuite à court-circuiter. L'amateur de roman distrayant peut ainsi trouver ce qu'il cherche dans ces récits captivants et se satisfaire d'une lecture au premier degré. Quant au lecteur plus exigeant il n'est pas en reste car ses habitudes de lecture sont ingénieusement perturbées et c'est le plus souvent en dernière page qu'est dévoilée la supercherie narrative : ce qui s'était donné à lire comme un roman policier, historique, ou fantastique se révèle être une mystification destinée à masquer une crise identitaire ou un clivage du personnage central.
- 3 Nous nous proposons donc ici, par l'étude de quelques textes représentatifs, de montrer par quels stratagèmes Perutz s'autorise à un libre jeu avec les codes narratifs de genres considérés comme mineurs auxquels il redonne une profondeur insoupçonnée qui ne fait que décupler le plaisir de la lecture.

Le thriller en boucle

- 4 Dans le récit en boucle, on assiste, en fin de roman, au retour de l'intrigue à la situation de départ ou au motif initial. Ainsi le récit se referme sur lui-même et escamote son dénouement sans apporter de résolution des tensions accumulées tout au long de l'histoire racontée. Chez Perutz, l'une des fonctions de la boucle est la mise en perspective du texte par lui-même, ce qui accentue le caractère illusoire de sa dynamique.
- 5 Dans *Où roules-tu, petite pomme ?*¹, ainsi que dans *Le Cavalier suédois*, la crédibilité des faits rapportés ne laisse apparemment aucun doute. Néanmoins, le retour au point de départ à la fin de l'histoire prive ces faits de leur impact sur l'intrigue et de leur signification. Il démontre l'inanité de l'action et la vacuité du récit qui s'en est fait l'écho. Le roman *Où roules-tu, petite pomme ?* présente en apparence tous les ingrédients du *thriller*². Cependant,

par sa construction en boucle, il se distingue d'un simple roman captivant, et se révèle être un avatar du genre imité. C'est une double boucle qui crée une tension, et génère la dynamique de ce récit. Dès son retour à Vienne, à la fin de la Première Guerre mondiale, Vittorin qui rentre du front russe n'a qu'une idée en tête : retourner dans le pays de sa captivité pour se venger de l'affront que lui a fait subir l'officier Selioukov. Comme dans un *thriller*, le coupable est désigné d'entrée de jeu. Le récit va consister à raconter les aventures et les efforts du personnage principal pour retrouver le bourreau. Or, l'ironie de ce texte réside dans le fait qu'une deuxième boucle se greffe sur la première. Au terme de longues et vaines recherches, Vittorin revient sur ses pas et rentre à Vienne où il a retrouvé la trace de Selioukov. Finalement, la succession de ces deux boucles aboutit à une neutralisation de toute forme d'action. Pas plus qu'il ne parvient à mener à son terme son plan de vengeance, Vittorin ne réussit sa réinsertion sociale. L'image de la boucle est omniprésente dans l'intrigue de ce roman rythmé par les échecs de Vittorin. L'épisode russe est ponctué de perpétuels changements de camp. Le soldat autrichien entre dans l'action aux côtés des Russes blancs. Il est fait prisonnier par l'Armée rouge. En prison, il fait la connaissance d'Artemjev, un Russe blanc, qui va l'aider à s'infiltrer chez les Rouges. Après s'être engagé dans l'armée bolchevique, il sacrifie ses hommes pour attaquer un régiment de Russes blancs dans lequel il croit avoir reconnu Selioukov. Ayant échoué, il est fait prisonnier par les Blancs, dont le commandant n'est autre que l'officier avec lequel il avait sympathisé à son arrivée en Russie. Cela lui vaut sa libération. Ce perpétuel va-et-vient entre les deux camps est sous-tendu par l'obsession de Vittorin. Son idée fixe le tient à l'écart de toute orientation politique pouvant motiver ses actes. Elle engendre un récit qui se mord la queue. La seconde boucle que constitue le retour du personnage à Vienne se scinde elle-même en micro-boucles. Celles-ci consistent en des situations ou rencontres renvoyant à des scènes analogues racontées dans la première moitié du roman. Elles permettent ainsi de mesurer le chemin parcouru par Vittorin et de constater que sa vie affective et son avenir professionnel sont à jamais compromis. Par exemple, il retrouve à Paris la jeune femme qui l'aimait et qu'il avait abandonnée à Vienne. Cette fois, il se sent prêt à partager sa vie avec elle. Malheureusement, Franzl n'est plus disponible, car l'abandon de Vittorin lui a ouvert les portes d'une

existence où la futilité et le luxe ne laissent plus aucune place à l'amour désintéressé. D'autre part Vittorin rencontre, dans le train qui le ramène à Vienne, le docteur Bamberger qui, à son retour du front, lui avait proposé un emploi inespéré avant son second départ pour la Russie. Entre temps, l'entreprise de Bamberger a prospéré, et celui qui a obtenu le poste dédaigné par Vittorin est devenu un homme riche. Il apparaît donc, avant même que la deuxième boucle de l'intrigue ne se referme, que Vittorin s'est marginalisé, et que son désir de vengeance l'a précipité dans un voyage sans retour. Néanmoins, le suspense est entretenu jusqu'au bout, car le lecteur brûle de savoir si Vittorin va réellement retrouver Selioukov à Vienne, et quelle sera l'issue de leur entrevue. Quelle n'est pas sa surprise lorsque le jeune homme fait enfin face à l'ex-officier russe, et que le dénouement tant attendu ne se produit pas. La chute imprévisible du roman fait l'effet d'un pétard mouillé. Toute la tension accumulée au fil des pages, et qui atteint son comble dans la scène finale, retombe brusquement et se dissout dans le néant. La frustration qui en résulte différencie nettement ce roman du *thriller*, dans lequel le coupable est finalement puni pour ses crimes. Perutz s'approprie le schéma d'un genre littéraire mineur bien connu pour faire œuvre de déconstruction afin de déstabiliser son lecteur. Ce dernier se voit confronté à un univers romanesque hybride qui n'est pas celui dans lequel il avait cru s'installer. Cet art du détournement des lois d'un genre connu n'a pas échappé à la critique qui note :

[...] Les héros de Perutz sont prisonniers d'un cauchemar sans fin. Aucune lueur d'espoir ne saurait les aider à sortir du labyrinthe de leurs obsessions. C'est ainsi que ses sombres romans d'aventures font basculer les schémas narratifs bien connus dans la subversion. Ce faisant, ils démontrent par la bande que les frontières entre la littérature sérieuse (E-Literatur) et la littérature de divertissement (Unterhaltungsliteratur) ne sont là que pour être franchies³.

- 6 Ce qui se donnait à lire comme un *thriller* débouche à la dernière page sur l'absurde. Une fois rattrapé, l'homme pourchassé perd tout intérêt et cède le devant de la scène au poursuivant. L'action et l'agitation de ce dernier ont donc consisté à rompre toutes les amarres qui le rattachaient à la réalité. Le traumatisme de la guerre l'a précipité dans un tourbillon obsessionnel sans issue. La boucle qui se

referme au terme de ce récit est à l'image de la claustration mentale à laquelle Vittorin se condamne par son obstination.

Le « roman » enchâssé

- 7 Le roman *Le Cavalier suédois*⁴ a ceci de particulier qu'il semble réunir à la fois les caractéristiques du roman historique et ceux du conte fantastique s'il l'on en croit le récit cadre. Curieux métissage, s'il en fut, puisqu'il va s'agir de concilier la vraisemblance des faits historiques relatés avec l'irruption du fantastique dans les apparitions nocturnes de Cavalier suédois et avec la scène du tribunal céleste. Le récit cadre et le récit enchâssé émanent à première vue d'une seule instance de narration, la fille du personnage principal, qui dévoile et commente ses sources intitulées : *Kaléidoscope de ma vie et de mes rencontres* avant d'engager le récit second. Les Mémoires de Marie von Tornefeld & Blohme sont tantôt résumés, tantôt cités littéralement par un narrateur qui, à la fin du *Prologue*, tourne ostensiblement, et sans transition, le dos à l'autobiographie. Juste après un passage en discours rapporté, attribué à madame de Blohme écrivant à la première personne, il déclare :

L'histoire du Cavalier suédois va maintenant vous être contée. C'est l'histoire de deux hommes, lesquels se rencontrèrent dans une grange, un jour de l'hiver 1701 où il gelait à pierre fendre. Ils y scellèrent un pacte d'amitié⁵.

- 8 Le narrateur se substitue ici à l'auteur de l'ouvrage de référence. Il affiche son intention de composer une fiction romanesque à partir des souvenirs réels d'un personnage historique. Congédiant la culture rationaliste du siècle des Lumières dont la narratrice du récit cadre est dépositaire, il préfère se pencher sur un épisode intime et mystérieux de la vie de son inspiratrice, à savoir « les circonstances particulièrement troublantes de ce tragique événement » qui « ont jeté une ombre sur ses jeunes années⁶. » Il s'agit de révéler au lecteur comment le père de la petite Maria Christine put simultanément se couvrir de gloire dans l'armée du roi de Suède, qui était alors en guerre contre le duché de Saxe, et gratifier secrètement sa fille de visites nocturnes. D'entrée de jeu, le récit annoncé prend les allures d'un conte populaire dans lequel le surnaturel prend le pas sur le

rationnel. En effet, les mystérieuses apparitions du Cavalier suédois dans la chambre de Maria Christine semblent valider une croyance populaire : avant le départ de son père à la guerre, la petite fille a cousu un sachet de sel et de terre dans sa redingote, car un palefrenier lui a assuré *que c'était là un moyen infaillible pour lier à jamais deux êtres*⁷. Tout en annonçant le début de la fiction, Perutz conditionne son public en introduisant le motif du double. L'histoire du Cavalier suédois est, nous dit-il, celle de deux hommes qui viennent de sceller un pacte d'amitié. Il oriente ainsi d'emblée son lecteur vers une interprétation positive du mystère : le dédoublement du Cavalier suédois pourrait en réalité s'expliquer par cette amitié qui aurait conduit les deux compagnons à se rendre mutuellement service. Or, le récit secondaire va infirmer cette hypothèse dès la première partie, et inverser le schéma du conte. Ce n'est pas une amitié, mais la trahison de celle-ci par le *voleur*, qui est à l'origine de la confusion des deux hommes par leur entourage. En envoyant son ami au bagne, et en usurpant son identité, le Cavalier suédois dupe sa future femme et sa fille. Cette supercherie trompe non seulement l'attente du lecteur, mais elle brouille aussi les codes du genre littéraire que ce dernier croyait avoir identifiés. Il n'est pas possible ici de départager les bons des méchants comme dans un conte traditionnel. En dépit de la faute qu'il a commise, le Cavalier suédois n'est pas caractérisé comme un personnage négatif. Son action est motivée par l'amour sincère et le désir de faire prospérer le domaine de son épouse. Quant à Tornefeld, qui pourrait faire figure de son double positif, il court lui aussi après une chimère, la gloire soldatesque, et il lui en coûtera la vie. Les deux hommes sont donc victimes de leurs ambitions. Le Bien n'est pas récompensé, le Mal n'est pas châtié, car ils ne sont pas clairement identifiables dans le roman. La fiction greffée sur l'autobiographie suggère l'ambivalence du monde et de la dualité de la condition humaine. Ni l'esprit éclairé de madame de Blohme, ni le fantastique ou le merveilleux inhérent au conte ne sauraient fournir une explication adéquate pour les faits qui ont constitué le point de départ de l'intrigue du roman. Malgré le rationalisme dominant de l'époque décrite, la duplicité du réel rend impossible tout jugement moral et pousse le lecteur dans ses retranchements. Il se voit confronté à un conflit insoluble entre la compassion que lui inspire la fin pitoyable du Cavalier suédois, et la condamnation de sa trahison. Perutz inverse ainsi une nouvelle fois le

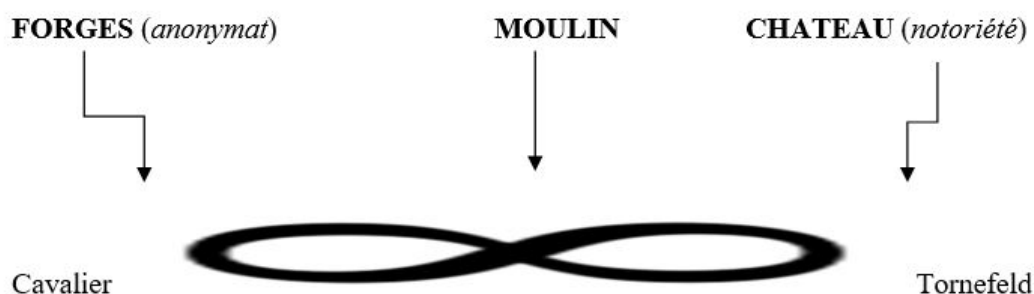
modèle littéraire qu'il avait feint d'emprunter : le conte populaire est amputé de son *happy end* et cède la place à l'ironie tragique qui, comme nous le verrons ultérieurement, est rendue perceptible au lecteur, en fin de roman, par l'éclairage nouveau de la scène du cortège funèbre.

- 9 Qu'en est-il de la dimension historique de ce récit ? Le point de départ de l'intrigue est la décision de Christian von Tornefeld, un hobereau poltron et faible, de partir se battre aux côtés du souverain suédois, ainsi que tous les éléments perturbateurs qui vont l'empêcher de réaliser son projet dès la rencontre d'un forçat évadé. Les faits relatés peuvent être résumés comme suit. Avant de regagner les forges de l'évêque, où il veut disparaître dans l'anonymat pour échapper à la potence, le voleur, qui n'est autre que le futur Cavalier suédois, rencontre Tornefeld. Il abandonne son projet initial, usurpe l'identité du jeune aristocrate au cours d'un pacte scellé dans le moulin d'un meunier mort. Son nom d'emprunt lui permet d'accéder à la liberté et à la notoriété après avoir épousé une jeune héritière du château voisin. Pendant ce temps, Tornefeld accusé à tort de désertion, se réfugie dans les forges de l'évêque où il partagera la vie des forçats. Six ans plus tard, le Cavalier suédois est rattrapé par son passé et recherché pour ses crimes. Il décide alors de regagner les forges pour sauver l'honneur de sa famille, tout en prétendant qu'il va se battre aux côtés du roi de Suède. Sa destinée croise alors une nouvelle fois celle de Tornefeld dans le moulin. Endurci par ses années de bagne, le véritable aristocrate se sent enfin prêt à accomplir son destin, et il conquiert la gloire au service du roi de Suède, puis meurt en héros. Quant au Cavalier suédois, il se tue en cherchant à s'évader des forges. Mais sa mort passe inaperçue compte tenu de l'usurpation d'identité qui l'a condamné à l'anonymat après le retour du vrai Tornefeld.
- 10 Le récit premier de la fille du Cavalier suédois est encadré par le motif de la prière de Maria-Christine au passage d'un cortège funèbre. Dans sa première occurrence, il a ici pour fonction d'exposer une énigme que la jeune femme n'a jamais pu résoudre. En effet, comment expliquer les visites nocturnes de son père incompatibles avec les faits d'arme par lesquels il s'est rendu célèbre aux côtés du roi de Suède ? On voit que l'horizon d'attente programmé par le genre du roman historique est d'emblée perturbé par un élément

apparemment fantastique inconcevable dans ce type de récit. Le lecteur n'est pas en mesure, pour l'instant, de faire le lien entre le cortège funèbre, qui passe sous les fenêtres du château, et la mort du père de la petite fille qui ne lui sera révélée qu'à la fin du roman. Cette anecdote se répète presque à l'identique dans le chapitre 3 du récit enchâssé. Elle est chronologiquement antérieure à sa première occurrence. Elle provoque ainsi un effet de miroir entre les deux niveaux de narration. Le Cavalier suédois est présent et demande à sa fille de prier pour un défunt anonyme. Cette scène est préparée par une conversation au cours de laquelle le lecteur apprend la cause de ces nombreux cortèges : les forçats qui triment dans les forges de l'évêque sont soumis à un traitement si dur qu'ils ne résistent pas longtemps aux conditions de travail inhumaines. Cette fois, le lecteur peut déduire que le défunt, dont il était question dans le *Prologue*, n'était pas un simple vagabond, comme l'avait supposé Maria-Christine, mais un forçat des forges de l'évêque. D'autre part, ce même lecteur en sait plus que Maria-Christine et que les autres personnages qui ignorent que le Cavalier suédois s'est autrefois évadé de ces forges. Il nous faut attendre l'épilogue pour comprendre que la petite fille a prié, sans le savoir, pour l'âme de son père mort accidentellement dans les forges de l'évêque. La scène finale répète donc la scène initiale tout en élucidant le mystère : le véritable père de Maria-Christine n'est pas mort à la guerre, mais dans les forges où il était retourné pour échapper à la justice qui le recherchait. D'autre part, cette dernière occurrence du motif du cortège funèbre a une dimension doublement ironique : la deuxième scène similaire du chapitre 3 apparaît, après coup, comme une anticipation ou une prémonition de la fin pitoyable du Cavalier suédois. Par ailleurs, il s'avère que la sentence du tribunal céleste devant lequel comparaît le présumé héros est bien suivie d'effet : le Cavalier suédois meurt dans l'anonymat complet. Il est devenu *l'homme sans nom*, et sa fille ignore pour qui elle prie au passage de sa dépouille mortelle. En jalonnant l'intrigue de son roman de ce motif macabre, Perutz recourt une nouvelle fois au récit en boucle pour mettre en évidence le piège fatal, dans lequel son personnage s'est enfermé en trahissant la confiance de son ami, le jeune Tornefeld.

- 11 Si l'on compare les vies respectives des deux hommes, on s'aperçoit qu'elles peuvent toutes deux être matérialisées par la double boucle

du signe mathématique de l'infini, avec pour point d'intersection, le moulin du meunier mort et, pour pôles opposés, les forges de l'évêque et le château. Mais tout se passe comme si chacun d'eux parcourait cette figure dans le sens inverse de son double :



- 12 En dépit de leurs itinéraires antithétiques, les deux personnages sont égaux devant la mort qui constitue, dans les deux cas, le point de fermeture de la boucle de l'infini. Celle-ci devient, de ce fait, l'image d'une errance sans fin dénuée de sens. Tout comme le Cavalier suédois échoue dans sa quête du bonheur et de la reconnaissance sociale, Tornefeld sacrifie en vain sa vie pour une cause perdue. En effet, l'armée suédoise est écrasée à la bataille de Poltava au cours de laquelle il trouve la mort. Cette double conclusion ramène le récit à son point de départ. Chacun des deux personnages a finalement joué le rôle et accompli le destin auquel le destinait son origine sociale. L'intrigue du roman ne reflète aucune progression dans la mesure où les péripéties et les actions relatées ne changent rien à la situation initiale, pas plus qu'elles ne contribuent à la formation des personnages. Sur le plan narratif, le retour de l'intrigue sur elle-même trace les contours d'un cercle vicieux par lequel le récit met en scène sa stagnation. *Le Cavalier suédois* prend donc le contrepied du roman historique traditionnel. D'une part il instrumentalise le fantastique pour ruiner toute conception téléologique de l'Histoire. D'autre part les faits historiques à proprement parler, en l'occurrence la Guerre entre la Saxe et la Suède, sont relégués à la périphérie de l'intrigue et c'est une anecdote privée qui occupe le devant de la scène.

- 13 Il apparaît donc que la boucle revêt une triple fonction dans l'univers romanesque de Perutz : elle est tout d'abord le corrélat narratif de l'enfermement et de l'aliénation du personnage central. Par ailleurs, elle imprime un mouvement circulaire au récit, de telle sorte que ce dernier n'a comme avenir que son propre passé, ce qui équivaut à une négation de la causalité et de l'évolution propres au genre du roman historique traditionnel. Enfin, par le contournement des formes canoniques, l'auteur fait éclater le moule d'un genre très marqué par l'historicisme ambiant de l'époque. En outre, en amputant le conte populaire de sa morale, il abandonne son lecteur dans un univers trouble où tous ses repères vacillent.
- 14 La stratégie de déconstruction du roman historique ne se limite pas chez Perutz à l'utilisation du récit en boucle. Il est intéressant de constater qu'au gré des événements qui ont considérablement assombri ses années de vieillesse, à savoir l'exil et la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale, son travail de sape s'est radicalisé et a abouti à la dislocation de l'intrigue dans son avant-dernier roman.

L'éclatement de la trame narrative du roman historique

- 15 À la lecture de *La Nuit sous le pont de pierre*⁸, on est immédiatement destabilisé par la discontinuité de l'intrigue liée à une chronologie bouleversée et accentuée par la partition du roman en quatorze nouvelles indépendantes et un épilogue. On pénètre dans un univers labyrinthique, à l'intérieur duquel les repères spatio-temporels ne sont d'aucun secours et où les événements ne s'enchaînent pas suivant une relation de cause à effet. Perutz s'écarte des schémas utilisés jusque-là et opte pour la dislocation radicale de la trame narrative résultant d'incessantes ruptures temporelles et thématiques. Si l'on s'efforce de reconstituer l'intrigue, on peut la résumer comme suit : L'action se déroule à Prague, entre 1589 et 1621, à la cour de l'empereur Rodolphe II, qui est aussi roi de Bohême. Le souverain s'étant épris d'Esther, l'épouse du Juif Mordechai Meisl, il la retrouve chaque nuit en rêve grâce aux pouvoirs occultes du rabbin Loew. Lorsque Meisl, le riche époux d'Esther, découvre la liaison secrète des deux amants, il cesse de mettre sa fortune à la disposition de l'empereur qui a vidé en grande partie les caisses du royaume au

profit de sa collection de tableaux de maîtres. Or, la ruine de l'État provoque la perte du monarque. Parce que l'empereur neurasthénique a négligé ses obligations politiques, privilégié sa passion amoureuse et son amour des arts, le royaume de Bohême sera dévasté par la guerre de religion qui durera trente ans.

- 16 La structure de ce roman constitue un réseau complexe, mais rigoureusement construit, à l'intérieur duquel s'entrecroisent des événements historiques et des intrigues d'ordre privé. L'action des personnages historiques connus, censés faire l'Histoire, est court-circuitée par une multitude d'intrigues secondaires centrées sur des personnages subalternes. Le lecteur n'est donc plus, comme dans un récit chronologique, immergé dans un univers diégétique facilement identifiable. Il se voit sans cesse contraint à reconstruire la chaîne logique des événements. Les micro-récits renforcent la discontinuité de la trame narrative, sans pour autant rompre l'unité du roman dont la reconstitution exige néanmoins du lecteur un effort combinatoire soutenu. Celui-ci doit jeter des ponts d'un micro-récit à l'autre, repérer des correspondances et identifier des points communs entre les destinées de tous les personnages de la diégèse. Pour illustrer ce constat, nous nous proposons de repérer comment leurs histoires individuelles s'insèrent dans l'intrigue principale. Toutefois, nous limiterons notre enquête à quelques exemples révélateurs.
- 17 L'astronome Kepler et l'alchimiste van Delle n'interviennent pas dans l'intrigue principale du roman. Ils représentent néanmoins deux facettes de la réalité sociale de l'époque, et deux conceptions antithétiques de la science. Pour sa part, Kepler incarne une science au service de l'État et malmenée par le pouvoir. Le lecteur connaît l'homme de science célèbre qu'il est devenu. Il découvre ici un savant exploité, qui vit dans un dénouement extrême, et en est réduit, pour nourrir les siens, au charlatanisme qu'il abhorre. C'est en outre à Kepler qu'échoit le rôle d'introduire le personnage de Wallenstein avant son entrée en scène. Le savant relativise les qualités humaines du futur héros qu'il présente comme un arriviste sans scrupules. Ceci marque une rupture nette avec le Wallenstein plus héroïque de la célèbre pièce de Schiller. Quant à l'alchimiste van Delle, il est lui aussi un personnage secondaire qui gravite en marge de l'Histoire. L'anecdote qui lui est consacrée n'est cependant pas sans effet dans l'économie du roman : son échec et sa fin tragique sont directement

liés aux difficultés financières de Rodolphe II. D'autre part il est évincé de la place de choix qu'il occupe à la Cour de Bohême par le riche Meisl qui deviendra, dans la mémoire populaire, le *faiseur d'or* de l'empereur.

- 18 La nouvelle *Le peintre Brabanzio* est placée entre les deux textes que nous venons d'évoquer et avec lesquels elle contraste. Tandis que Kepler et van Delle sont soumis à l'autorité et au bon vouloir de leur souverain, dont ils dépendent directement, le peintre Brabanzio fait figure de marginal et d'anticonformiste. Il se tient à l'écart de toutes les écoles et de toute réussite sociale, ce qui n'empêche pas Rodolphe de reconnaître son génie. Sa soif de liberté le place hors de portée du pouvoir et fait de lui le prototype de l'artiste indépendant qui renonce à la gloire pour préserver son intégrité. C'est dans son atelier que se rencontrent l'empereur et le riche Meisl, tous deux abattus par la mort d'Esther, et convaincus de l'échec de leur vie. Son rôle contrastif est évident : tandis que ses deux visiteurs sont anéantis par la fugacité de l'existence, il est le seul à pouvoir capter l'essence des choses qu'il fixe sur sa toile. Son art s'avère donc plus précieux que la fortune du Juif et que le pouvoir du monarque. Cet hommage d'un romancier à l'art peut être lu comme une mise en perspective de son roman par lui-même.
- 19 Si le dénuement est un choix pour l'artiste Brabanzio, il est en revanche subi par la population juive du ghetto qui est la couche sociale la plus démunie de l'époque. Trois figures pittoresques émergent de la masse : Berl Landfahrer, Jäckele-Narr et Koppel-Bär. Berl Landfahrer représente le Juif persécuté et maudit par le sort. En tant que tel, il est le double antithétique de Meisl. Alors que Landfahrer a passé sa vie à manquer les occasions de s'enrichir, Meisl a été inlassablement persécuté par l'argent. Lorsque le premier Juif de Prague décide, pour se débarrasser de sa fortune, de venir financièrement en aide à Landfahrer, il provoque la perte de ce dernier. Bien qu'ayant échappé à l'échafaud, Landfahrer sombre dans la folie, parce qu'il ne retrouve pas les quatre-vingt florins qui lui ont été légués. La logique implacable avec laquelle se tisse la trame de ces deux existences, dont les fils s'entrecroisent, incite le destinataire à une lecture active. Il lui apparaît alors que, quelle que soit la position sociale d'un individu, l'argent a un pouvoir aliénant, et le détourne de l'essentiel. Comme les nouvelles précédemment analysées, *La*

Conversation de chiens satisfait à une double exigence : non seulement elle constitue un ensemble clos, et nous donne à voir un aspect de la réalité sociale, mais elle constitue aussi un maillon indispensable d'une structure plus vaste : l'anecdote de Berl Landfahrer apporte un éclairage particulier sur le destin de Meisl dont nous apprenons, dès le troisième chapitre, qu'il s'est volontairement dessaisi de sa fortune avant de mourir. Quant aux chapitres consacrés aux deux musiciens Jäckele-Narr et Koppel-Bär, ils transportent le lecteur dans l'univers fantasmagorique des légendes juives pragoises. Les deux comparses sont en effet témoins d'événements surnaturels comme l'apparition, dans le cimetière juif, des enfants morts de la peste (Chap. 1) ou la fête des morts de l'année pendant la semaine de la pénitence (Chap. 11). Ils représentent la tradition judaïque qui était à l'époque une composante essentielle de la culture pragoise. Par ailleurs, la précarité de leurs conditions de vie illustre le sort réservé à leurs coreligionnaires. L'amour coupable de Rodolphe pour Esther a des conséquences désastreuses pour eux. Non seulement il est la cause de la peste qui décime les enfants du ghetto, mais il prive aussi les deux comparses de leur clientèle potentielle à laquelle le deuil interdit toute fête. Lorsqu'on les retrouve dans le même cimetière deux ans plus tard, ils entendent les morts de l'année passée appeler ceux de l'année à venir. Parmi ces derniers figurent Mordechai Meisl et Jäckele-Narr. Le premier et le dernier Juifs de Prague se retrouvent sur un pied d'égalité face à la mort. Ce rapprochement est souligné par les esprits qui déclarent que Meisl va mourir en homme pauvre. Ainsi apparaît la communauté de destin qui unit le négociant à son peuple, en dépit de sa réussite sociale. En outre, cette nouvelle fait voler en éclats la hiérarchie des personnages du roman en évoquant un Meisl dépouillé de tout ce qui l'avait élevé au dessus de sa condition.

- 20 Quels sont les enjeux de la déconstruction opérée par ce roman ? La rupture de la linéarité du récit et la dislocation de la trame narrative traduisent l'atomisation et l'implosion du monde décrit. Celui-ci n'offre plus aucune prise à l'action de ceux qui sont censés le maîtriser. Le déroulement de l'Histoire échappe à ses acteurs, il obéit au *fatum*, à une causalité *supra-logique*⁹ induite par la structure du roman. Tout se passe comme si trois récits prédictifs (Chap. 2, 5, 6) avaient une influence directe sur le cours des événements qui prend

une direction opposée à la volonté des personnages. La simple connaissance par Zaruba de la prédiction de ses ancêtres le pousse en effet à commettre l'irréparable comme en atteste le chapitre 12 qui relate l'exécution de Zaruba et de ses compagnons rebelles. De la même façon, les rêves prémonitoires de l'empereur Rodolphe, relatés au chapitre 5, s'accomplissent contre sa volonté. Les suppôts de Satan lui apparaissent sous la forme d'oiseaux, et lui prédisent que, s'il n'abjure pas la foi catholique, il perdra le pouvoir qui tombera alors aux mains de Matthias, son frère ennemi. D'autre part, un trésor secret lui échappera et partira en fumée. Enfin, le royaume de Bohême sombrera dans la guerre et la famine. Toutes ces prophéties s'avéreront fondées, comme en attesteront *les fidèles de l'empereur* au même chapitre 12. Il n'en va pas autrement de la vision nocturne du jeune archiduc au chapitre 6. C'est bien la connaissance du scénario de la dislocation du royaume de Bohême qui pousse Rodolphe à accomplir le destin auquel il voudrait se soustraire. Les trois prophéties que nous venons d'évoquer jouent un rôle décisif dans l'économie du roman. Non seulement elles annoncent la suite des événements, mais elles en programment aussi l'enchaînement, comme si le récit se piégeait lui-même et s'enfermait dans un déterminisme incontournable. La logique implacable qui oriente le déroulement de l'intrigue n'est pas de nature rationnelle, elle participe de la dynamique interne du texte, et exprime la décadence d'un monde que rien, ni personne, ne peut plus sauver.

- 21 La structure complexe du roman oppose donc un réseau de significations souterraines à l'Histoire linéaire brute de l'époque dépeinte. Elle génère une réalité artistique qui est le produit de l'effort de reconstruction du lecteur. L'activité combinatoire et créatrice de ce dernier participe d'une lutte contre l'oubli d'un monde à jamais englouti. C'est du moins ce que suggère l'épilogue du roman, qui relate la destruction du ghetto de Prague sous les yeux du narrateur :

Et nous vîmes la fortune de Meisl s'effondrer, se transformer en un monceau de gravats et de débris, puis se redresser une dernière fois et s'élever dans l'air en un épais nuage de poussière rougeâtre. C'était encore la fortune de Meisl. Nous pûmes la voir jusqu'au moment où un coup de vent la dispersa et où elle s'évanouit¹⁰.

- 22 Cette conclusion s'inscrit dans la droite ligne de tous les événements décrits dans les chapitres précédents du roman. Elle introduit, par rapport à eux, un double décalage temporel qui équivaut à une mise en perspective de l'Histoire de Prague. En effet, c'est en 1950 que le narrateur anonyme évoque la démolition du ghetto, alors que celle-ci intervint en 1900, soient 279 ans après la fin des événements précédemment racontés. La lutte par l'écriture contre la disparition s'avère vaine en même temps que sa nécessité s'impose. Tandis que l'historiographie s'évertue à reconstruire artificiellement le passé dans sa linéarité, sa prétendue logique et sa belle ordonnance, le roman en restitue l'essence en adaptant sa forme à la désintégration du monde décrit. L'écriture de Perutz ne vise pas ici à la résurrection du passé, elle exprime par la déconstruction la fugacité des institutions humaines. Aussi *La Nuit sous le pont de pierre* est-il davantage qu'une peinture historique un roman de l'éphémère et un hommage à la Prague juive de l'enfance de l'écrivain engloutie à jamais. Ainsi sont battues en brèche les thèses de l'historiographie rationaliste qui avaient prévalu dans l'espace germanophone au XIX^e siècle.
- 23 Tous les romans sur lesquels s'appuie notre analyse montrent que Leo Perutz délimite son propre territoire d'écriture à la frontière des genres prisés par ses contemporains pour en subvertir les codes. L'intrigue en boucle métamorphose le *thriller* en roman de la crise identitaire. Dans le roman historique, l'illusion fantastique et l'enchâssement bouleversent l'horizon d'attente du lecteur et perturbent toute écriture visant à rationaliser l'Histoire. Par ailleurs, le brouillage atteint son paroxysme avec l'éclatement de la trame narrative. Cette stratégie contribue à l'avènement d'un nouveau type de roman historique que Geppert a appelé le « roman historique différent ¹¹ ». Il s'agit pour ce nouveau genre de se réapproprier l'Histoire en mettant en évidence ses failles, ses ruptures et ses dissonances.
- 24 Les emprunts incontestables de Perutz à la *Unterhaltungsliteratur* (littérature de divertissement) sont indéniablement liés au plaisir de l'écriture d'histoires captivantes et font de ce romancier un grand conteur accessible à tout public. Mais contrairement à la *Trivialliteratur*, le récit perutzien ne flatte pas son lecteur par un conformisme qui cautionnerait les normes de comportement moral

et social. Il prend plutôt le contrepied des idéologies communément admises. Il ne satisfait pas le désir d'identification du lecteur, car il met le plus souvent en scène des personnages clivés condamnés à l'échec. À la différence du roman de gare, il ne propose pas un scénario dans lequel les coupables sont punis et les vertueux récompensés. Il disqualifie donc toute forme d'action dont le succès conforterait le lecteur dans ses convictions et les idées reçues véhiculées par le roman trivial. Il conviendrait donc d'apparenter l'œuvre de Perutz plutôt à une certaine forme de *Unterhaltungsliteratur* par laquelle Perutz renouvelle les genres populaires, sans pour autant les rendre inaccessibles à un large public. Derrière le libre jeu avec des codes narratifs que l'on peut aisément identifier se dissimule ainsi un humanisme désabusé qui n'entrave pas une lecture purement divertissante. L'auteur enrichit ainsi les genres empruntés d'une dimension existentielle et leur confère une profondeur insoupçonnée dont un public cultivé peut lui-aussi se délecter.

NOTES

1 *Wohin rollst du, Äpfelchen ?*, Berlin, Ullstein, 1928 / München, Knauer, 1994. *Où roules-tu, petite pomme ?*, traduction J-C Capèle, Paris, Livre de Poche, 1992.

2 Cf. NUSSER, Peter, *Der Kriminalroman*, Stuttgart, Metzler, 1980, p. 3-4. Selon Nusser, le thriller est caractérisé par la course-poursuite d'un criminel qui est identifié dès le départ. Aussi ce genre accorde-t-il une place prépondérante à l'action, et à des scènes dans lesquelles le détective se heurte à des obstacles qu'il s'efforce de surmonter. Cette spécificité implique un récit chronologique qui apparente le *thriller* au roman d'aventures.

3 Perutz' Helden leben wie in einem unaufhörlichen Alptraum gefangen. Kein Lichtstrahl einer Hoffnung, der ihnen einen Ausweg aus dem Labyrinth ihrer Obsessionen weisen könnte. So stürzen seine dunklen Abenteuerromane die vertrauten Erzählmuster ins Subversive und demonstrieren derart ganz nebenbei, daß die Grenzen zwischen E- und U-Literatur nur dazu da sind, überschritten zu werden. Cf. *Der Spiegel*, Hamburg, 3. August 1987, *Labyrinth der Obsessionen*, p. 145.

- 4 *Der schwedische Reiter*, Wien, Paul Zsolnay, 1936 / München, Knaur, 1993 / Wien, Zsolnay 1990.
Le Cavalier suédois, traduction M. Keyser, 10/18, Paris, Phébus, 1987.
- 5 Die Geschichte des "schwedischen Reiters" soll nun erzählt werden. Es ist die Geschichte zweier Männer. Sie trafen einander an einem bitterkalten Wintertag zu Beginn des Jahres 1701 in einer Bauern Scheune und schlossen Freundschaft miteinander. (CS, 23-24. SR, 16)
- 6 [...] die sonderbaren und widerspruchsvollen Umstände, unter denen dieses tragische Ereignis sich vollzog, haben einen Schatten auf ihre Jugendjahre geworfen. (CS, 19. SR, 12)
- 7 [...] ein erprobtes und unfehlbares Mittel, zwei Menschen für immer aneinander zu binden. (CS, 19. SR, 13)
- 8 *Nachts unter der steinernen Brücke*, Frankfurt/Main, Frankfurter Verlagsanstalt, 1953 / München, Knaur, 1994 / Wien, Zsolnay 2000.
La Nuit sous le pont de pierre, traduction par J.-C. Capèle, Paris, Livre de Poche, 1990
- 9 Cf. POLGAR, Alfred, *Turlupin*, in *Die Weltbühne*, Berlin, 20 (1924), 40 (2.10), p. 506-508
- 10 Und wir sahen, wie Meisls Gut in Schutt und Trümmer fiel und wie es sich noch einmal vom Boden erhob und in die Höhe stieg, eine dichte Wolke von rötlichgrauem Staub. Noch immer war es Meisls Gut, und es stand, und wir sahen es, bis es ein Windstoß forttrieb und verschwinden ließ. (Nuit, 246. Nachts, 266-267)
- 11 GEPPERT, Hans Vilmar, *Der "andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, Niemeyer, 1976.

AUTEUR

Jean-Pierre Chassagne

Université Jean Monnet Saint-Etienne

IDREF : <https://www.idref.fr/150102550>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121968326>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16252203>

Valse des genres : *x-fictions* ?

Jérôme Dutel

DOI : 10.35562/celec.482

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Autorité de la science-fiction

Précision et dispersion dans les *x-fictions*

Écofiction, cohérence définitoire et délimitation « médiartique »

Archéologie-fiction, pertinence sémantique et générique

Linguistique-fiction, approximation et extension du mot

Confusions et effusions des *x-fictions*

Politique-fiction

Philosophie-fiction, théologie-fiction, sexe-fiction, ethnologie-fiction...

Transfictions

Conclusion

TEXTE

- 1 Linguistique-fiction, politique-fiction, archéologie-fiction, écofiction, transfiction ; voilà quelques-uns des termes à valeur générique, forgés explicitement sur le modèle du composé science-fiction, que nous souhaitons approcher ici. En effet, le développement de cette « famille » générique exagère, d'une certaine manière, les ambivalences soulevées par Marielle Macé lorsque celle-ci explique que la complexité de la condition générique s'exprime particulièrement bien dans « les noms des genres, qui sont à la fois des étiquettes et des traits génériques à part entière, et peuvent être aussi bien des identifiants que des qualités graduelles¹ ». La motivation, comme l'autorité éventuelle de ces créations récentes mais pas forcément toujours rattachées à un créateur ou même à une date, peut en effet paraître composite et/ou complexe, à l'instar de celle du terme science-fiction lui-même — dont la définition n'est pas arrêtée de façon consensuelle. Effectivement, dès lors que l'on s'attache, au-delà de ce que « diffuse » le terme lui-même, à

discerner et à définir avec exactitude ce que ces dénominations cherchent à classer ou hiérarchiser, on se heurte à des complexions mouvantes.

- 2 Plutôt que de questionner les structures génériques « englobantes » d'un genre, nous souhaitons tenter de saisir les questions qu'elles posent, en quelque sorte, par le bas, c'est-à-dire ici par l'intermédiaire de ce qui pourrait nous apparaître comme un « sous-genre » ou une micro-catégorie générique semblant segmenter un espace plus large. La prolifération des termes (portée par des discours d'autorité relevant aussi bien des auteurs et des lecteurs que des chercheurs ou des éditeurs) délimite et disperse en même temps les constituants génériques au profit d'étiquettes. Ce phénomène d'émiettement générique n'est pas isolé : en évitant une comparaison linguistique peut-être vaine avec la terminologie anglo-saxonne, moins prescriptive qu'on ne pourrait le supposer, on peut ainsi remarquer, en son sein, la floraison de groupes de termes génériques. Exemple parmi d'autres, la famille du *cyberpunk* regroupe *steampunk*, *biopunk*, *chickpunk*, *splatterpunk* ou autre *ribofunk* (autant de termes qui varient aussi en fonction de l'adjonction de préfixes comme post- ou proto-). Nous verrons que le groupe de termes que nous avons choisi ici pose pourtant des questions plus complexes et que l'ascendance sémantique de ces termes n'est pas sans conséquences sur leur perception initiale.

Autorité de la science-fiction

- 3 On se rappelle ainsi que le mot même de science-fiction pose question, notamment en France. Dans les années 1920, alors que le genre, initié par Verne ou Rosny et Wells, se développe par l'intermédiaire des *pulps* nord-américains, Hugo Gernsback crée initialement le mot-valise *scientifiction*. En 1929, il fait évoluer ce terme en *science fiction* lors du lancement de *Science Wonder Stories*². La reprise française s'accompagne d'un étrange tiret marquant le caractère composé du terme³ ; ce qui pouvait encore faire tonner Pierre Versins en 1972 : « la Science fiction, sans tirets, nom de Dieu⁴ ! ». Toutefois, si d'autres langues européennes traduisent littéralement l'original américain — sans tiret, comme l'espagnol *Ciencia ficción* —, d'autres maintiennent cette

hésitation typographique ; ainsi, l'allemand semble privilégier la forme *Science-Fiction*, mais il est aussi possible de croiser, dans l'espace germanique, les formes fusionnées ou espacées, *Science Fiction* ou *Sciencefiction*.

- 4 Avec ou sans tiret, le terme fait aujourd'hui autorité, s'étant imposé auprès du grand public dès la première moitié du ^{xx}^e siècle, définissant un domaine particulier et reconnaissable, mais de plus en plus marqué par l'intermédialité. Cette extension, devenue l'autorité du terme littéraire originel, s'accompagne aussi d'un affaiblissement du terme dans des usages dérivés ; un phénomène qui n'est pas isolé dans l'histoire littéraire comme le montrent, par exemple, les usages du terme surréaliste.
- 5 En France, le terme, fort connoté, connaît, avant même son avènement, à la fois une concurrence dénomminative (merveilleux scientifique, roman hypothétique, anticipation, fiction spéculative...) et surtout une absence de reconnaissance. On n'oubliera pas que la science-fiction, dans l'encyclopédie de la Pléiade, se trouvait ainsi dans la partie consacrée aux paralittératures, en compagnie du roman-photo ou de la bande dessinée, et que les expressions d'« infra-littérature » ou de « sous-littérature » lui ont été souvent accolées⁵. Peut-être faut-il aussi reconnaître, avec « La littérature du futur » de Marion Mazauric que ce sont les questions de pré-conceptions mentales des termes anticipation et science qui font que la « science-fiction continue pourtant d'être entourée, comme par un cordon sanitaire, de son propre nom⁶ ». Avant que celui-ci n'apparaisse, les récits que le terme recouvrira ne semblent subir aucun préjudice particulier : *La Force ennemie* (1903) de John-Antoine Naud obtient ainsi le premier Goncourt. Comme le sous-entend Alexandre Zinoviev, le malaise viendrait peut-être moins du terme composé en lui-même que de la réunion de ses composantes : « L'expression "science-fiction" est logiquement contradictoire. Si des affirmations sont scientifiques, elles ne peuvent être fictives, si elles sont fictives, elles ne peuvent être scientifiques. L'expression est donc d'un emploi conventionnel⁷. »
- 6 L'appellation pose donc question et on peut s'accorder sur ces remarques sans efforts ; l'essentiel n'étant pas inévitablement le mot mais la chose. Là aussi, pourtant, l'autorité de la désignation science-

fiction pose question. Que désigne-t-elle ? Malgré des essais toujours plus convaincants de définition, la question semble demeurer ouverte, les chercheurs ne trouvant pas l'accord ou la solution définitive⁸. Comme le montre « Pour une définition de la science— fiction »⁹ de Jacques Goimard, si la définition de la science-fiction n'est tout simplement pas encore faite, c'est qu'elle illustre aussi la difficulté d'un positionnement critique où « la définition de la S.F. risque bien de se dissoudre dans une définition plus générale du récit¹⁰. »

- 7 Est-ce dans cette direction que nous engage ce que nous pourrions qualifier de *x-fictions* ? À l'évidence, non, puisque ces *x-fictions* sembleraient tendre à préciser leurs objets ou objectifs. En candide, nous pourrions en effet dire, *a priori*, que le terme de *x-fiction* serait un genre relevant d'une convention traditionnelle, c'est-à-dire, si nous reprenons Jean-Marie Schaeffer, à définir en fonction de leur contenu sémantique du discours. Ces œuvres de fiction se reconnaîtraient donc à des thèmes ou des questions relevant du champ disciplinaire recouvert par leur *x*. Toute narration mettant en fiction des données relevant d'un champ disciplinaire pourrait ainsi, de facto, prétendre relever du genre correspondant ou du moins en revendiquer le trait principal.
- 8 Néanmoins, comme le souligne Irène Langlet, le terme science-fiction excède aussi son espace disciplinaire (littéraire ou plus largement artistique) pour acquérir une lisibilité collective.

Cette lisibilité s'appuie donc sur l'acception d'une identité générique : « ceci est de la science-fiction ». L'opération mentale destinée à donner un sens aux bizarreries rencontrées est comparable à la consultation d'une vaste « pseudo-encyclopédie » nourrie par tous les autres ouvrages de science-fiction et, plus largement, par les images de la science et de la technique en circulation dans la société (que ces images soient ou non issues de la littérature de science-fiction)¹¹.

- 9 Ainsi, d'une part, nous souhaitons nous interroger sur les rapports qu'entretiennent trois formes d'autorité — la volonté de dénomination, la réalisation d'une définition et la recherche attenante de classification — dans la création de nouveaux genres.

D'autre part, nous voulons aussi comprendre comment les néologismes qui les accompagnent peuvent refléter une mise en commun des imaginaires science-fictifs et science-fictionnels autour de dénominations instinctivement compréhensibles, illustrant l'autorité collective prise aujourd'hui par un terme littéraire.

Précision et dispersion dans les x-fictions

- 10 En 1984, la linguiste Marina Yaguello, en s'aventurant sur le terrain littéraire dans *Les Fous du langage* (ouvrage réédité dans une version légèrement augmentée en 2006 sous le titre *Les Langues imaginaires : mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques.*), crée le terme linguistique-fiction.
- 11 En 2007, Alain Zamaron, dans la collection Textuelles Littérature aux Presses universitaires de Provence, consacre un ouvrage aux *Récits et fictions des mondes disparus*, sous-titré « L'archéologie-fiction ».
- 12 En 2012, Christian Chelebourg, après un colloque éponyme à l'université de Nancy en 2010, publie *Les Écofictions* (sous-titré « Mythologies de la fin du monde ») aux Impressions nouvelles de Bruxelles.
- 13 Ce sont les trois premiers termes sur lesquels nous allons nous pencher pour aborder les questions touchant à la cohérence définitoire, à la pertinence sémantique et générique ainsi qu'à l'extension approximante du mot.

Écofiction, cohérence définitoire et délimitation « médiartique »

- 14 Le compte-rendu¹² de Sylvain Brehm publié en 2012 sur le site *Acta Fabula*, propose de ce dernier ouvrage à la fois une présentation et une critique riches d'enseignements.

Toutefois, aujourd'hui, la porosité des discours fictionnels et scientifiques fait en sorte qu'en investissant les champs politique et scientifique, les productions hollywoodiennes et la littérature science-fictionnelle, l'imaginaire de la catastrophe environnementale

s'est doté d'une puissante caisse de résonance. C'est précisément pour rendre compte de cette confusion des « genres » que C. Chelebourg a forgé le concept d'« écofiction », qui désigne « les produits de ce nouveau régime de médiatisation des thèses environnementales. Leur champ ne se limite donc pas aux seules œuvres de fiction : il englobe l'ensemble des discours qui font appel à l'invention narrative pour diffuser un message écologique¹³. »

- 15 Brehm, au long de sa recension, émet plusieurs réserves, notamment concernant le degré de notoriété du corpus étudié, un ton polémique et un manque de nuance, mais aussi et surtout « l'absence de critères permettant de définir clairement les caractéristiques d'une écofiction ». Brehm explique ainsi :

Le terme générique d'« écofictions » est appliqué à un ensemble hétérogène d'éléments sans tenir compte du fait qu'ils revendiquent, ou non, un ancrage fictionnel. Par là-même, C. Chelebourg impose un pacte de lecture uniforme en invoquant le fait que toutes les productions qu'il analyse ont en commun de « faire appel à l'invention narrative ». Il omet de préciser que tout récit n'est pas nécessairement fictionnel et que la fiction n'est pas l'ennemie du « vrai »¹⁴.

- 16 Pour étayer son discours, Brehm s'appuie ensuite sur des commentaires précis, notamment liés au bien connu *Jurassic Park* (1990) de Michael Crichton, expliquant un malaise général et générique. Sous cet angle, une des assertions finales de Chelebourg se révèle d'ailleurs effectivement vague et étrange : « L'écofiction n'est pas un genre littéraire ou cinématographique, c'est une manière d'entrer en résonance avec l'imaginaire d'une époque fascinée par sa puissance et terrifiée par un avenir dans lequel elle ne sait plus lire que des promesses de déclin¹⁵. »
- 17 Plus problématique pourrait paraître le manque de recul sur le terme et ses origines. Ainsi, le chapitre 68, rédigé par Jonathan Levine, du premier volume de *The Cambridge History of the American Novel*, s'intitule « Contemporary ecofiction » et situe sans détour l'apparition du terme à la période des années 1960-1970 tout en lui donnant certes une définition assez élastique basée sur les rapports entre les hommes et les milieux dans lesquels ils vivent¹⁶.

Archéologie-fiction, pertinence sémantique et générique

- 18 Pour l'archéologie-fiction, Alain Zamaron s'appuie sur la démonstration suivante :

La relation incontournable à l'archéologie se traduit toujours par une relation imaginaire dans une extrapolation des découvertes du moment. On exploite leur potentialité à travers une vision de l'Antiquité propre à l'époque où évolue le narrateur contemporain. À la façon de la science-fiction qui se projette à partir des découvertes scientifiques hypothétiques quoique souvent fondées, tout laisse penser que l'on est en présence d'un genre au fonctionnement analogue ; prenant appui, non pas sur la science en général, mais sur le devenir de l'archéologie, il semble prendre naissance à la fin du XIX^e siècle, se développer et atteindre une apogée littéraire entre les deux guerres pour enfin effectuer une sorte de mutation après la seconde guerre mondiale. Tout en ayant imposé sa marque dans l'inconscient collectif, à travers une série de situations et de comportements emblématiques, la modernité va y puiser une nouvelle mythologie référentielle compatible avec le foisonnement des genres coexistant actuellement.

Le terme d'archéologie-fiction me paraît donc le mieux adapté pour nommer ce genre charnière aux caractéristiques que l'on va cerner maintenant¹⁷.

Il ajoute plus loin :

Le champ d'action caractéristique de ces romans, qui juxtaposent archéologie et fiction romanesque, se définit à l'intersection de deux sphères sémantiques qui, à travers des présupposés intertextuels permettent d'appréhender un nouveau genre à part entière¹⁸.

- 19 Zamaron développe ensuite les thèmes que le terme réunit en rassemblant des ouvrages comme *Voyage au centre de la Terre* (1864) de Jules Verne, *Le Gouffre de la Lune* (*The Moon Pool*, 1919) d'Abraham Merritt ou *La Ville du gouffre* (*The Maracot deep*, 1929) d'Arthur Conan Doyle. Si Zamaron intègre des « civilisations légendaires » comme la Lémurie ou l'Atlantide, il refuse les civilisations fictives. Toutefois, quand Zamaron aborde les civilisations préhistoriques, on se

demande s'il n'existerait pas aussi un autre nouveau genre, la paléontologie-fiction... L'archéologie-fiction semble ainsi rejointe génériquement par le haut et le bas de son espace sémantique, le roman d'aventures (notamment ésotériques ou fantastiques) et la possibilité d'une arborescence de sous-genres.

- 20 Si les exemples de l'écofiction de Chelebourg et de l'archéo-fiction de Zamaron soulèvent des questions intéressantes, c'est que, chacune à leur manière, elles posent des questions fondamentales sur les deux conditions nécessaires à la cristallisation d'un genre : sa cohérence définitoire (pour l'écofiction) et sa pertinence thématique (pour l'archéologie— fiction).

Linguistique-fiction, approximation et extension du mot

- 21 Nous avons déjà évoqué ailleurs le problème définitionnel soulevé par le terme de linguistique-fiction¹⁹ mais nous souhaiterions ici reprendre ce terme pour illustrer la manière, quasi-virale, dont les dénominations forgées sur le modèle science-fiction voient leur précision — ou imprécision — générique dissiper dans des usages perçus comme usuels — là encore, sur le modèle d'affadissement propre au terme science-fiction. Voici ainsi une sélection d'utilisation du terme obtenue par une simple veille internet : la première vient d'un ouvrage sur une variante régionale du finnois ; la deuxième d'un article sur l'emploi de la métaphore comme outil de dénomination dans un corpus d'histoires des sciences ; la troisième d'un ouvrage de philosophie politique. Dans un cas, le terme s'applique à une évolution possible d'un fait de langue, dans un autre, à une linguistique dévoyée et fautive et, dans un dernier, il paraît synonyme de néologisme.

Une forme unique du passif — avec différents pronoms-sujets — se substituant progressivement à toutes les formes fléchies : de la linguistique-fiction²⁰ ?

Toutefois, sans faire de la linguistique fiction, il apparaît souvent que l'auteur a pris un plaisir langagier à ne pas utiliser une lexie plus usitée²¹.

La « linguistique-fiction » est à cet égard redoutable. La méthode — abondamment pratiquée — consiste à rapprocher des mots n'ayant en fait rien de commun entre eux, appartenant même à des langues de familles différentes, parlée à des siècles ou à des millénaires d'écart, puis à tirer de ces rapprochements hasardeux (fondés sur de vagues assonances) des conclusions « fascinantes ». [...] Un certain public, ignorant les lois de la linguistique, avale le tout sans discernement²².

- 22 Enfin, le terme s'entend, ou du moins s'utilise, en dehors de tout circonscription littéraire et générique, dans des acceptions distinctes et différentes. Ceci illustre bien la double spirale entraînant ce que nous appellerons, par commodité, les *x-fictions*. Tout d'abord, un manque de précision accompagne la néologisation initiale, le terme semblant se suffire en lui-même, au-delà de la cohérence définitoire et la pertinence thématique. Ensuite, la captation du mot par d'autres champs sémantiques et/ou disciplinaires et la dissolution du terme générique littéraire dans une acception usuelle plus large et plus lâche, adaptable à toutes les idées reprenant les notions de prospective et/ou de fausseté.

Confusions et effusions des *x-fictions*

Politique-fiction

- 23 Les mêmes remarques pourraient tout aussi bien s'appliquer au terme politique-fiction dont l'origine semble aussi malaisée à discerner que la définition. Marie-Françoise Alain en propose la suivante.

Genre hybride, multiforme, supputatif, au point de rencontre entre l'utopie, la prospective, l'anticipation et même la SF. Elle veut informer le public sur la réalité immédiate ou imminente par le truchement de scénarios imaginaires, soit projetés dans le futur, soit tirés du présent, et qui peuvent se dérouler dans des pays connus ou inventés. Si la SF fait exploser le temps, l'imagination, la sensibilité, la politique-fiction les canalise et les oriente pour mieux mettre en

évidence des problèmes spécifiques de l'actualité politique ou sociale²³.

- 24 Dans sa préface à *Limbo* (1952) de Gérard Wolfe, Gérard Klein offre une autre facette du genre.

Un roman de politique-fiction part de notre monde exactement tel qu'il est ou exactement tel que son auteur croit qu'il sera dans très peu d'années sans avoir à forcer son imagination. Il exploite les conséquences dans ce contexte bien connu d'une et d'une seule variable, au reste déjà contenue dans les possibilités explicites de ce présent. [...] Le roman de politique-fiction explore les conditions et les modalités de fonctionnement de nos institutions. Il demeure très proche du reportage. Il n'implique aucune réflexion sur l'état, l'évolution, la finalité de nos sociétés²⁴.

- 25 François Bovier et Hamid Taieb évoquent « la catégorie lâche et sous-déterminée de "politique-fiction" qui désigne dans les années 1960 un sous-ensemble de la littérature et du cinéma de science-fiction, mobilisant un imaginaire dystopique, notamment la menace de la bombe A²⁵ » Une note attachée au terme précise d'ailleurs différentes références :

Dans un numéro spécial de l'organe cinéphilique français *Cinéma* consacré aux États-Unis, la « politique-fiction » apparaît ainsi comme un cinéma de « genre » typiquement américain, au même titre que la comédie, le western, le film noir, le musical, le film historique, le fantastique et le film de guerre, mais aussi de pratiques moins codifiées telles que l'animation ou l'*underground*. Sous la plume de Roland Lacourbe [...] la « politique-fiction » renvoie à des films d'anticipation populaires reflétant la peur d'une guerre atomique depuis les années 1940. (cf. LACOURBE Roland, « La politique-fiction », *Cinéma* 69, n° 132, janvier 1969, p. 61-64.) Dans un registre plus scientifique, le terme de « politique-fiction » ou, plus généralement, de « fictions d'anticipation politique » est mobilisé dans les études littéraires : voir notamment PRAT Michel et SEBBAH Alain, « Fictions d'anticipation politique » in *Eidôlon*, n° 73, Presses universitaires de Bordeaux, novembre 200²⁶.

- 26 Si ces perceptions ou ces définitions, qui recroisent dans le domaine littéraire celles de l'utopie, de la contre-utopie, de la dystopie,

peuvent évoquer quelques romans emblématiques – *Le Dormeur s'éveillera* (*When the Sleeper wakes*, 1899) de Herbert George Wells, *Le Talon de fer* (*The Iron Heel*, 1908) de Jack London, *Nous Autres* (1910) d'Ievgueni Zamiatine, écrit en 1920, *Le Meilleur des mondes* (*Brave New World*, 1931) d'Aldous Huxley, *Les Hauteurs béantes* (1976) d'Alexandre Zinoviev –, elles révèlent aussi le flou entourant un terme difficile à cerner, notamment si on le reliait aux domaines cinématographique et journalistique. Alexandra Midal repousse encore le cadre du terme. Elle fait ainsi du mot le titre d'une exposition à la Cité du design de Saint-Étienne en 2012-2013 en ce que celle-ci pose « les termes d'une relecture politique de la discipline du design tout en s'ouvrant aux joies de la spéculation, de l'hypothèse et des fantaisies de la fiction²⁷. »

- 27 *Pouvoirs critiques*, une anthologie de Jean Millemann parue chez Nestiveqnen en 2002, sous-titrée « Anthologie de politique fiction », ne cite pas une autre fois ce terme que sur sa première de couverture et explique même au dos de l'ouvrage : « Écrire est un acte politique en soi. Quel que soit le genre choisi, c'est toujours une démarche où l'auteur se définit par rapport à l'autre²⁸. » Le problème est en effet toujours, ici, celui du genre choisi, aussi indéfini qu'inventé ou fantasmé peut-être. Comme a pu le dire Jacques Goimard, « un seul mot, bien des choses²⁹. » On serait tenté de dire qu'à l'exemple de la politique-fiction, soit le nouveau genre sort du genre (il ne relève plus du littéraire ou, à tout le moins, d'un espace artistique), soit il en rejoint un – science-fiction, utopie, dystopie, roman historique... – au point qu'on ne puisse décider si sa création s'avérerait pertinente. Ainsi, Brehm, lors du compte rendu précédemment mentionné, soulève un point aussi intéressant lorsqu'il renvoie l'écofiction vers la science-fiction tout en évoquant le basculement du littéraire au journalistique.

L'une des caractéristiques des écofictions est précisément d'inciter au changement, de rallier à une cause commune, en rendant le désastre imminent et inéluctable. Ainsi, immergé ou ensablé, notre monde est voué à l'engloutissement en raison du dérèglement du climat. Là encore, le terme « science-fiction » s'applique à merveille au produit du recyclage de thèses scientifiques par la vulgate médiatique. C. Chelebourg en offre un exemple convaincant grâce à l'essai *The Coming Global Superstorm* qui, sous couvert de

présenter des faits scientifiques, relève plutôt du discours sensationnaliste³⁰.

- 28 La remarque de Zamaron, évoquant un de ses ouvrages d'archéologie-fiction, participe de la même ambivalence supra ou infra-générique : « on retrouve une invention digne de la science-fiction : le retour à la vie d'une momie³¹. »

Philosophie-fiction, théologie-fiction, sexe-fiction, ethnologie-fiction...

- 29 Tout ceci révèle surtout la profusion de termes autour de ce qui pourrait presque être, plus qu'une mode, une habitude ou une attitude facile. En semblant offrir naturellement un tableau à double entrée autour d'une interprétation littérale des mots science et fiction, la science-fiction joue le jeu d'un espace de l'invention littéraire de genres ou de termes multipliables à l'infini des disciplines.
- 30 En 2005, à la question inaugurale d'un entretien lui demandant comment qualifier ses romans, l'écrivain Bernard Werber répond : « Le mot qui me conviendrait le mieux, pour reprendre le terme "science-fiction", est "philosophie-fiction", c'est-à-dire non plus de la technologie mise en fiction mais de nouveaux modes de pensée³². » Au siècle dernier, Jacques Bergier utilise le terme de « théologie-fiction » pour distinguer *Le Silence de la Terre* (*Out of the Silent Planet*, 1938) de C. S. Lewis³³ et Jacques Goimard celui de « sexe-fiction » pour cataloguer certains romans de science-fiction explicites³⁴. Les éditeurs d'Actes Sud évoquent, en quatrième de couverture de *La Vallée de l'éternel retour* (*Always Coming Home*, 1985) d'Ursula Le Guin, un « fascinant roman d'ethnofiction³⁵ ». Ici ou là, on entend aussi parler d'anthropologie-fiction³⁶, d'économie-fiction³⁷ ou encore de géographie-fiction³⁸. Le 1^{er} mai 2014, une journaliste de France Info évoquait à l'antenne un scénario de syndicalisme-fiction. Ces derniers exemples nous renvoient toujours aux mêmes questions : premièrement, à tout sujet spécifique doit-il correspondre une nomenclature générique et, deuxièmement, n'est-il pas simplement plus évident de « ranger » tout cela sous le chapeau

d'une seule rubrique, déjà bien malléable, comme celle, ici, de la science-fiction ?

- 31 Pour répondre à la première question, il apparaît évident qu'il relève des attributions de la critique de « *construire* des genres de toutes pièces, pour nommer une famille historique de textes, ou désigner la case vide d'une classification — c'est évidemment le cas de l'autofiction, dont la difficulté théorique a été posée par Philippe Lejeune pour être ensuite actualisée par Doubrovsky³⁹. »
- 32 Pour évoquer la seconde question, on peut penser à Boris Vian et Stephen Spriell remarquant, en 1951, « que l'on tombe, à l'intérieur de la science-fiction, sur des subdivisions absolument identiques à celles de la littérature "réelle"⁴⁰ ». Norman Spinrad rappelle que « John Campbell disait que la science-fiction — la littérature du possible — est la forme littéraire la plus large possible, et que la soi-disant "littérature générale" — la littérature de ce qui existe vraiment —, n'est qu'une déclinaison de la science-fiction parmi d'autres⁴¹. » À cet échange de paradoxes, qui aurait enchanté Jorge Luis Borges, il faudrait reconnaître le mérite de creuser la tombe des questions des dénominations génériques ; et on se doute pourtant que le cercueil est impossible à refermer.
- 33 En effet, la question du classement se place bien au centre de l'élan de néologisation suscité par le modèle science-fiction. En ce sens, nous suivons une autre affirmation de Marielle Macé :

Aucun écrivain, aucun lecteur n'a cependant besoin de croire à la vérité ou à la réalité des genres, ni même de savoir les définir pour les mobiliser. Il n'est pas nécessaire qu'ils « existent » pour qu'ils opèrent : il y a quelque chose comme un effet de genre, une connotation de genre, un regard générique qui informent massivement l'écriture, la lecture et l'histoire des œuvres⁴².

Transfictions

- 34 Après avoir évoqué des termes correspondants à autant de « niches » particulières, nous donnerons d'ailleurs un dernier exemple en évoquant une visée définitoire beaucoup moins spécifique thématiquement ou sémantiquement que les précédentes. C'est en se

fondant sur le hiatus entre la littérature dite générale — ou *mainstream* pour les Anglo-saxons — et les littératures insolites ou marginales, hiatus rejoignant un clivage entre littérature populaire et littérature savante, que Francis Berthelot, dans *Bibliothèque de l'Entre-mondes*⁴³, propose de désigner par le terme de transfictions les œuvres insolites que la littérature générale accepte de faire sienne.

Donner en deux mots une définition à la fois claire et complète des transfictions est d'autant plus difficile qu'elles sont par nature inclassables ; elles constituent en effet non pas un genre littéraire à proprement parler, mais plutôt une interface, une sorte de nébuleuse entourant la frontière littérature générale/littératures de l'imaginaire, nébuleuse dont les contours sont forcément indistincts. De surcroît, les critères de sélection valables pour l'un des continents ne sont pas toujours les plus pertinents pour l'autre⁴⁴.

- 35 En conséquence, l'utilisation d'une liste de modes de transgression axée aussi bien sur le thème — transgression de l'ordre du monde — que sur le texte — transgression des lois du récit — permet à Berthelot de fournir une liste hétéroclite, allant d'Alain-Fournier à Marguerite Yourcenar en passant par Raymond Queneau, George Orwell, Stephen King, Franz Kafka, Ray Bradbury, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett...

Comme toute liste censée présenter les ouvrages primordiaux d'un champ littéraire donné, celle qui suit est sans doute entachée de subjectivité ; et cela d'autant plus que le flou inhérent au domaine des transfictions rend une telle sélection délicate⁴⁵.

- 36 Il n'y a ici plus d'espace générique mais un non-espace, l'écart mouvant ou les marges rejointes, où un nouveau nom, déjà trouvé, recouvre une définition indéfinie, encore cachée.
- 37 Quand les *x-fictions* pourraient marquer l'emplacement d'un trésor, de positions permettant de cartographier l'espace littéraire — et notamment celui des littératures de l'imaginaire —, elles apparaissent davantage comme une grille non seulement faussée mais aussi simplement fausse. Elles nous renvoient ainsi, à notre sens, à la représentation par laquelle Foucault ouvre l'introduction de *Les Mots*

et les Choses (1966). Il évoque la classification des animaux proposés par une certaine encyclopédie chinoise mentionnée et citée dans un texte de Borges : « les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». Ce qui est impossible ne sont pas les choses ou leur voisinage mais « le site lui-même où elles pourraient voisiner⁴⁶ » et, pour Foucault, l'exemple de Borges montre que le non-lieu du langage marque un espace impensable. Le langage est le quadrillage premier des choses mais, pour Foucault, il menace sans cesse de s'effacer devant l'ordre. Plus que les rets du réseau, ce qui compte est ce qui se trouve « dans les cases blanches du quadrillage ». Les sous-genres dont nous discutons pourraient répondre aux cases d'une grille linguistique qu'incarne le terme science-fiction mais cela ne garantit pas pour autant qu'ils correspondent à un ordre nécessaire. Cet ordre au sein duquel, comme le précise Marielle Macé, « les noms de genre sont alors moins des cases que des objets actifs dans la production et la réception des œuvres⁴⁷. » À l'inverse, ces termes illustrent la fécondité du modèle science-fiction et, quelque part, la victoire du terme sur le genre littéraire même, irriguant aujourd'hui une sensibilité ou une conscience collective justement « parlante ».

Conclusion

- 38 Comme Jean-Marie Schaeffer le note en ouverture à *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989), il est frappant de constater que « les interrogations concernant ce que peut ou ne peut pas obtenir une théorie des genres semblent troubler surtout les littéraires »⁴⁸. Il est vrai que le cas de la nomination de ces x-fictions fascine car il explore aussi bien les questions de la définition et de la délimitation du Littéraire, de la motivation de ceux qui l'écrivent ou le commentent que de ce que nous appellerions, faute de mieux, le pouvoir des mots.
- 39 Sous un autre aspect, la propagation de ces dénominations hors du champ littéraire pose aussi une autre interrogation, contenue elle-même dans ces termes eux-mêmes, celle du champ de la fiction. Il est

frappant de constater qu'après s'être intéressé aux genres, Schaeffer s'est justement concentré ensuite sur ce thème en se demandant *Pourquoi la fiction ?* (1999). Si les genres ont la Littérature comme toile de fond, la fiction donne à penser un espace artistique bien plus large. Si l'on suit l'élargissement de la notion effectuée par le sociologue Olivier Caïra dans *Définir la fiction* (2011), justement préfacé par Jean-Marie Schaeffer, on peut supposer qu'aujourd'hui le champ de la fiction excède même celui des simples pratiques artistiques pour s'étendre à d'autres supports et usages.

- 40 La requalification de la fiction proposée par Caïra, en évacuant la nécessité impérieuse du couple composée par les notions de mimésis et d'immersion, ouvre le champ à un second pôle fictionnel, axiomatique. Comme le commente Schaeffer, si cette réforme « permet aussi de rendre raison de certaines formes de la fiction littéraire⁴⁹ » (avec, comme symbole exemplaire, les fictions borgésiennes capables de provoquer une immersion fictionnelle indistanciée), elle intègre aussi des éléments moins évidents comme le jeu de rôle ou les échecs. Certaines de x-fictions, on pense ici à l'écofiction, la linguistique-fiction ou à la politique-fiction par exemple, paraissent comme profiter de cette ouverture puisqu'un des problèmes qu'elles nous posaient consister justement à échapper aux domaines littéraire et artistiques.
- 41 Dans sa préface à l'ouvrage de Caïra, Schaeffer poursuit en évoquant un autre bouleversement provoqué par cette redéfinition de la notion de fiction. Celui-ci « permet de mieux comprendre les relations entre fiction et vérité. Toute définition de la fiction dépend, en amont, d'une conception épistémologique spécifique concernant la non-fiction. Pour le dire autrement : toute théorie de la fiction repose, fût-ce à son insu, sur une théorie, donc sur une prise de position sur nos manières de comprendre le monde⁵⁰. »
- 42 Nous pensons que l'enseignement majeur que nous pouvons tirer de l'étude des termes que nous avons évoqués est que leur apparition et leurs utilisations servent avant tout à établir une vision spécifique du monde, hors du vrai et du faux, du réel et du fictif⁵¹, et qu'à ce titre ils ne peuvent totalement s'insérer dans une théorie générique plus large.

- 43 Il est clair que la grille générique ne sort pas forcément gagnante de la multiplication dénomminative (avec un contre-exemple frappant mais plutôt éloigné du champ des littératures de l'imaginaire, celui du terme autofiction). Toutefois, il faut reconnaître que la science-fiction, ou pour être plus précis le terme science-fiction, semble trouver là une forme de revanche sur une longue ostracisation autant critique que publique. Comment expliquer enfin le succès que revêtent les composés en *x-fiction* sinon par l'autorité générale – plus que générique – prise aujourd'hui par le terme ? La science-fiction peut être perçue comme une vision prospective subjective et spéculative mais elle ne se contente pas d'englober un espace même mouvant, elle infuse surtout des zones hors cet espace. Nous pourrions encore reprendre une phrase de Serge Lehman, dans la préface à *Retour sur l'horizon* (2009) : « La science-fiction déborde la question des genres pour devenir une forme de la sensibilité générale⁵². » La suprématie de cette perception sémantique « ordinaire » et extensive est une véritable richesse car elle irrigue désormais un imaginaire collectif compréhensible par tous et susceptible de s'adapter à toutes sortes de créations. Pour preuve, nous ne mentionnerons plus qu'un titre lu dernièrement dans la presse musicale, « science autofiction⁵³ ».

NOTES

- 1 MACE Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 34.
- 2 Comme l'indique Jacques Sadoul, « l'éditorial du premier numéro est justement célèbre dans l'histoire de la science-fiction car c'est précisément dans ce texte que cette appellation fut employée pour la première fois » (SADOUL J. ;, Préface à *Wonders Stories*, Paris, J'Ai Lu, 1976, p. 5).
- 3 Une spécificité propre aussi à l'époque ? En 1909, Maurice Renard évoque dans un article fameux le « merveilleux-scientifique ».
- 4 VERSINS P., *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1972, p. 246.
- 5 Cf. LANGLET Irène, *La Science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 9.
- 6 MAZAURIC M., « La littérature du futur » in *ibid.* p. 123-127, p. 126.
Il faut noter que l'idée est loin d'être nouvelle puisqu'elle apparaît déjà en

janvier 1958 dans l'article *Pierre Kast et Boris Vian s'entretiennent de la science-fiction* in VIAN B., *Cinéma/Science-Fiction*, op. cit., p. 159-184, p. 169. : « Boris Vian. – Même cela, ils n'osent pas le faire, à cause du mot. / André S. Labarthe. – Le mot « science-fiction » leur fait peur ? / Boris Vian. – Parce que le mot science leur fait peur de toute façon. »

7 ZINOVIEV Alexandre, « A propos du genre dit science-fiction » (1978) in *Sans Illusions*, L'Âge d'Homme, 1979, pp. 21-28, p. 21.

8 D'une manière significative, Irène Langlet fait débiter la conclusion de son ouvrage *La Science-fiction* par ces mots : « En différant une "définition" de la science-fiction » (op. cit., p. 253)

9 GOIMARD J., « Pour une définition de la science-fiction » in *Europe* n° 870 (oct. 2001), Paris, p. 15

10

11 LANGLET I., op. cit., p. 9

12 BREHM S., « L'imaginaire de la catastrophe dans les fictions écologiques », *Acta Fabula*, Notes de lecture, 17 septembre 2012, <http://www.fabula.org/revue/document7196.php>.

13 *Ibid.* (p. 11 pour la citation de Christian Chelebourg).

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 229.

16 LEVINE, J., « Contemporary ecofiction » in CASSUTO Leonard, *The Cambridge History of the American Novel*, vol. I, Cambridge University Press, 2011, p. 1122 : « Ecofiction is an elastic term, capacious enough to accommodate a variety of fictional works that address the relationship between natural settings and the human communities that dwell within them. The term emerged soon after ecology took hold as a popular scientific paradigm and a broad cultural attitude in the 1960s and 1970s. »

17 ZAMARON, A., *Récits et fictions des mondes disparus (L'archéologie-fiction)*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2007, p. 7

18 *Ibid.*, p. 145

19 DUTEL, J., « Fiction linguistique ou linguistique-fiction ? » in BESSON Anne et JACQUELIN Evelyne (dir.), *Poétiques du merveilleux : fantastique, science-fiction, fantasy*, Arras, Presses Universitaires d'Artois, 2015. Pour le présenter succinctement, nous pouvons dire que la linguistique-fiction est un genre défini par le fait que le récit repose sur un intrigue ou un postulat

d'ordre linguistique mais qui sert aussi parfois à classer des productions relevant de la création de langues imaginaires.

- 20 FERNANDEZ-VEST, M. M. Jocelyn, *Le Finnois parlé par les Sames bilingues d'Utsjoki-Ohcejohka, Laponie finlandaise*, Louvain, Peeters Publishing, 1982, p. 185
- 21 VIDALENC, Jean-Louis, « Quelques remarques sur l'emploi de la métaphore comme outil de dénomination dans un corpus d'histoires des sciences », in BOISSON Claude et THOIRON Philippe, *Autour de la dénomination*, Lyon, PUL, 1997, p. 133-156, p. 136
- 22 DE BENOIST, Alain, *Vue de droite : anthologie critiques des idées contemporaines*, Paris, Editions du labyrinthe, 2001, p. 377
- 23 ALAIN M.-F., « Politique-fiction et satire de l'Amérique dans les romans de Robert Merle » in *Le Monde diplomatique*, juin 1974, p. 8
- 24 KLEIN G., Préface à WOLFE Bernard, *Limbo*, Paris, Laffont, 2001, p. 7-15.
- 25 BOVIER F. et TAIEB H., « Le théâtre performatif et les reportages de "politique-fiction" de Peter Watkins » in *Décadrages* n° 20, 2012, disponible à <http://decadrages.revues.org/225?lang=en#ftn44>.
- 26 *Ibid.* (note).
- 27 MIDAL A., *Journal du visiteur*, exposition Politique-fiction, Cité du design, Saint-Étienne, 2012
- 28 MILLEMANN J. (dir.), *Pouvoirs critiques*, Aix-en-Provence, Nestiveqnen, 2002, 4^{ème} de couverture
- 29 GOIMARD J., *Critique des genres*, Paris, Pocket, 2004, p. 185
- 30 BREHM, S., « L'imaginaire de la catastrophe dans les fictions écologiques », *op. cit*
- 31 ZAMARON A., *Récits et fictions des mondes disparus (L'archéologie-fiction)*, *op. cit.*, p. 47.
- 32 WERBER B., Entretien avec Jonathanourniac pour Evene.fr et daté du 24/8/2005, <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-de-bernard-werber-163.php>.
- 33 Un terme qu'il retrouve aussi dans un usage étendu : « Le R. P. Dubarle disait avec mépris : voilà maintenant de la théologie-fiction ! » in BERGIER Jacques, *L'Homme éternel* (1970), disponible à <http://mreadz.net/new/index.php?id=38328&pages=29>, p. 39.

- 34 *Histoires de sexe-fiction*, Paris, Le Livre de Poche, 1985, 24^{ème} volume de la deuxième série de *La Grande Anthologie de la science-fiction*, sous la triple direction de J. GOIMARD, Demètre IOAKIMIDIS et G. KLEIN. La préface de Goimard dit notamment : « Le sexe-fiction, ou S.-F., est une variété de pornographie un peu bizarre, qui décrit des pratiques amoureuses impossibles à observer dans la nature. »
- 35 Le point de vue des éditeurs en quatrième de couverture de LE GUIN, Ursula, *La Vallée de l'éternel retour* (*Always Coming Home*, 1985), Arles, Actes Sud, 1994.
- 36 « Même s'il est dans mes intentions de créer une anthropologie du virtuel, voire une anthropologie virtuelle, cet article n'a rien d'une anthropologie-fiction. » MAYER, Raymond, « Pour une anthropologie de la postmondialisation » in *Parcours anthropologiques* n° 5, revue du CREA, Université Lumières Lyon II, 2005, disponible à http://recherche.univ-lyon2.fr/crea/IMG/pdf/MAYER_Raymond.pdf.
- 37 HAZERA, Jean-Claude, « L'Économie-fiction », *Les Échos* n° 19950, 29/06/2007, p. 103, disponible à http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/economie_fiction.pdf.
- 38 Guy Thuillier introduit le terme dans la présentation de ses thèmes de recherche sur le CV disponible à http://w3.lisst.univ-tlse2.fr/cv/thuillier_guy.htm.
- 39 MACE, M., *Le Genre littéraire*, op. cit., p. 27
- 40 VIAN, B. et SPRIE, L. Stephen, « Un nouveau genre littéraire : la Science-Fiction » (1951) in VIAN Boris, *Cinéma/Science-Fiction*, op. cit., p. 81-93, p. 86
- 41 SPINRAD, N., cité par NICOT, Stéphane in « Interview de N. Spinrad » in *Le Futur a déjà commencé*, op. cit., p. 79-89, p. 80.
- 42 MACE M., op. cit., p. 15.
- 43 BERTHELOT, F., *Bibliothèque de l'Entre-mondes*, Paris, Gallimard, 2005
- 44 *Ibid.* p. 19
- 45 *Ibid.* p. 134
- 46 FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses* (1966), Paris, Gallimard, 1990, p. 7-8.
- 47 MACE, M., op. cit., p. 34.

48 SCHAEFFER, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989), Paris, Seuil, 1992, p. 7

49 SCHAEFFER, J.-M., Préface à CAÏRA, Olivier, *Définir la fiction*, Paris, EHESS, 2011, p. 7-12, p. 11.

50 *Ibid.* p. 11-12.

51 En se basant sur une forme de la théorie de la cohérence, inspirée des travaux de Nelson Goodman, Caïra montre justement, selon Schaeffer, que « le statut de la fiction se voit libérée du problème de la référentialité et de la non-référentialité. La fiction se distingue de la connaissance factuelle non pas parce qu'elle est fausse là où l'autre est vraie, mais parce qu'elle met entre parenthèses la question du vrai et du faux, en tant que telle. » (*ibid.*, p. 12).

52 LEHMAN Serge, Préface in *Retour sur l'horizon*, Paris, Denoël, 200, p. 9-23, p. 10. Il précise ensuite : « La science-fiction n'a jamais été un genre au sens strict mais plutôt une sensibilité hybride » (*ibid.*, p. 12-13).

53 CONTE Christophe, « Science autofiction » in *Inrockuptibles* n° 947, 22-28 janvier 2014, p. 34-38, p. 34.

AUTEUR

Jérôme Dutel

Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/09017531X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000113522025>

Le portrait photographique : l'autorité d'un genre questionnée

Réflexions autour des photos de Maras d'Isabel Muñoz

Anouk Chirol To

DOI : 10.35562/celec.483

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

- 1 Le portrait existe depuis les débuts de la photographie. Il est redevable du portrait pictural au sens où la photographie a tenté de copier ce qui était fait en peinture. Cependant, le portrait photographique est un genre largement questionné, difficile à cerner.
- 2 Qu'il soit pictural ou photographique, le portrait est, tout d'abord, la représentation physique d'un individu. Il est lié à l'identité et est donc souvent associé au visage puisque ce sont les traits du visage qui sont propres à chaque personne. Lorsqu'on doit montrer une photo d'identité, c'est une photographie du visage. Idéalement, le portrait dépasserait l'apparence purement physique afin de saisir l'âme du modèle. Dès le XIX^e siècle, les photos posées de studio avaient pour but de représenter l'intériorité du sujet. Mais ces photos grandiloquentes dans lesquelles les modèles étaient figés dans des poses artificielles avaient plutôt tendance à faire ressortir l'incapacité du médium photographique à aller au-delà de la surface. C'est en tout cas ce qu'affirme William A. Ewing à propos de ces photos de studio : « Les photographes donnaient des directives précises à leurs modèles afin qu'ils "imitent l'intériorité". Mais la "personnalité" que les bourgeois pensaient pouvoir montrer se diluait dans "des poses stéréotypées et caricaturales"¹ ». D'ailleurs, la véritable vocation de la photographie au moment de son invention n'était pas de saisir l'âme, même si certains modèles redoutaient que l'appareil ne la leur vole, mais simplement de donner une représentation physique de l'individu à une époque où les habitations n'étaient pas toutes pourvues de miroir. Le format « carte de visite » de Disdéri mit à la portée de

chacun des portraits en petit modèle qui satisfaisaient pleinement des personnes qui souhaitaient simplement avoir accès à leur image.

- 3 Le portrait est donc lié à l'apparence d'un individu. Cependant, cette remarque ne suffit pas. La représentation physique n'est pas toujours la garantie d'un portrait surtout lorsqu'il s'agit de photos d'identité ou que cette représentation physique est associée à une mise en scène. Parfois, celle-ci aide à dévoiler le modèle à l'aide d'objets ou d'une pose plus longue qui lui permet de se livrer davantage. Mais inversement, la mise en scène peut déboucher sur la théâtralité et accentuer ce qui est faux. C'est le cas notamment des photos de Cindy Sherman qui se représente elle-même dans ses mises en scène. Pourtant, ce ne sont pas des autoportraits puisque la photographe dénonce une vision stéréotypée des femmes, notamment celle véhiculée par le cinéma et la télévision. Bien qu'elle utilise son corps et son visage, il est difficile de qualifier ses images de portraits ou d'autoportraits. Ce sont des fictions et les personnages qu'elle incarne sont sans doute très éloignés de ce qu'elle est en tant qu'individu. Elle endosse un rôle, comme un acteur peut le faire. Il est donc tout aussi impossible de confondre l'acteur et le personnage dans ce type d'images qu'au cinéma.
- 4 Inversement, il est possible de qualifier de portrait une représentation dans laquelle serait absent un individu. On se rappellera le tableau *Ici c'est Stieglitz* (1915) de Picabia, considéré comme un portrait du célèbre photographe. En imitation de ce type de portrait, Tina Modotti a réalisé *La technique* (1929) qui est, en apparence seulement, une nature morte. En apparence car il s'agirait d'un portrait de son amant, Julio Antonio Mella, Cubain engagé dont les écrits ont été perçus comme une contribution historique au radicalisme latino-américain. Dans un contexte qui nous est plus proche, un photographe espagnol, Alberto García-Alix, a fait un autoportrait à partir d'objets qui associaient l'humour et la sexualité à sa personne.
- 5 À partir de cette présentation très rapide, nous pouvons voir que le portrait photographique est un genre difficile à cerner, un genre qui a une pluralité de définitions et d'applications. En ce sens, il est plus un questionnement qu'une autorité. William A. Ewing considère qu'il y a une attente exagérée à l'égard du portrait auquel on demande de

dépasser la superficie pour accéder à l'intériorité d'un être. D'ailleurs, les modernistes luttèrent contre cette idée en revendiquant le droit de rester à la surface. De façon humoristique, ils expliquaient que seuls les rayons X permettaient l'accès à l'intériorité². Les photographes actuels interrogent et repensent le genre du portrait photographique, notamment dans sa relation à l'identité. Puisqu'il semble vain d'essayer d'atteindre l'âme, autant s'intéresser à la surface. C'est ce que propose la photographe Isabel Muñoz.

- 6 Isabel Muñoz est une photographe espagnole dont l'œuvre porte sur le corps et sa plasticité. A priori, le portrait ne fait pas partie de son domaine de prédilection. L'artiste manie ce genre de façon accessoire. En 2006, elle se rend au Salvador, en Amérique centrale, où elle prend des photos de *maras* dans les prisons du pays³. Les *maras* sont des groupes violents d'Amérique centrale (Guatemala et Salvador) constitués de jeunes défavorisés en perte de repères qui se construisent une identité à travers le groupe. Ils sont tatoués de façon ostensible, parfois même au visage et ces tatouages sont un mode de reconnaissance entre les membres d'une même *mara*, en opposition à d'autres groupes et à la société. Faire partie de la *mara* implique une acceptation de la part des autres membres et passe par des rites initiatiques violents : tuer quelqu'un par exemple ou se faire passer à tabac par des membres du groupe pour prouver sa bravoure. Il existe plusieurs groupes comme la *Mara Dieciocho* ou la *Mara Salvatrucha* aussi appelée MS-13.
- 7 Le travail d'Isabel Muñoz sur les *maras* a été regroupé dans un livre intitulé *Maras. La cultura de la violencia*⁴ (*Maras. La culture de la violence*), divisé en trois parties. La première est constituée de photos essentiellement en couleur de *mareros* dans les prisons. Dans ce genre de photos d'orientation documentaire, l'aspect esthétique, bien que non absent, n'est pas ce qui anime la photographe. Les murs de la prison sont couverts de signes étranges et de dessins morbides ou sataniques qui font directement écho aux tatouages des corps. Il s'établit alors un rapport de réciprocité entre le lieu et l'individu qui se fond littéralement dans ce contexte hostile qu'il s'est approprié. La seconde partie du livre s'intitule « portraits ». Ce sont des photos en noir et blanc mises en scène, essentiellement de gros plans de visages mais pas seulement puisqu'il y a quelques photos de bras, de torses ou d'individus pris de dos. Enfin, on trouve dans la troisième partie de

nouveau des photos en couleur de *mareros* avec leurs familles. Ce sont des photos posées également qui n'ont pas de vocation artistique affichée. Ces photos nous rappellent la photographie « moyenne » de Pierre Bourdieu⁵, c'est-à-dire celle que l'on peut trouver dans des albums de famille. L'ensemble de l'ouvrage oscille entre le reportage, c'est-à-dire une photographie beaucoup moins esthétisante, capable de refléter une atmosphère, et une mise en scène soignée pour un tirage en noir et blanc d'une qualité exceptionnelle. La coexistence de deux façons de photographier n'est pas quelque chose de nouveau chez Isabel Muñoz. Elle a déjà eu l'occasion de pratiquer et de mélanger différentes approches lorsqu'elle a abordé le Cambodge : d'une part, en noir et blanc, la beauté des corps dansants qui avait comme pendant les corps mutilés, mais pourtant sublimés, de la guerre civile et, d'autre part, en couleur, un reportage sur la prostitution.

- 8 Nous allons nous pencher plus spécifiquement sur la deuxième partie des photos de *maras*, sur les portraits. Isabel Muñoz pose la question de l'identité dans ces images en soulignant l'incapacité d'accéder à « l'âme » des modèles. Cependant, l'aspect essentiel de ces photos en noir et blanc est davantage la plasticité des corps, dans la lignée de ce que la photographe a l'habitude de faire et, accessoirement, un travail documentaire complémentaire des photographies en couleur.
- 9 Isabel Muñoz travaille exclusivement à partir de mises en scène, même si celles-ci peuvent apparaître minimales ou faire penser à des photos spontanées. Rares sont ces dernières car la photographe ne cherche pas à cacher sa mise en scène ; au contraire, elle est gage de qualité finale. Cette mise en scène apparaît de façon évidente dans une des images, située dans l'introduction du livre, où la photographe dévoile son équipement et la toile de fond qui l'accompagne partout. Les photos que nous avons sous les yeux correspondent moins au « ça-a-été », que Barthes utilisait pour définir la photographie dans *La Chambre claire*⁶, qu'au « ça-a-été-joué », formule employée par François Soulages dans *Esthétique de la photographie*⁷. Ce « ça-a-été-joué » est d'autant plus approprié que la pose n'a pas été imposée par la photographe mais décidée par les modèles. Elle correspond donc à une identité théâtralisée, à la volonté des *mareros* de se mettre en scène et de donner une image d'eux-mêmes qui obéisse aux codes de la *mara*. Dans un certain nombre de photos, les modèles utilisent

une gestuelle qui est propre au groupe et dont la signification échappe au non initié. De façon générale, les modèles prennent une attitude de provocation, de défiance vis-à-vis de ceux qui n'appartiennent pas au groupe et plus particulièrement vis-à-vis de l'ordre établi. Par exemple, un des modèles pose comme dans la photographie policière, en deux temps : de profil et de face. La seule différence est que la tête est relevée en signe de fierté. Quand on sait que ces photos ont été prises dans les prisons du Salvador, il est difficile de ne pas y voir une provocation à l'égard de l'institution carcérale. Le jeune homme reprend à son compte la photographie policière pour la détourner. Si un portrait naît de la confrontation entre deux entités, le photographe et le portraituré, dans le cas des portraits de *maras* d'Isabel Muñoz, la présence du modèle s'impose et cela se ressent dans les images finales.

- 10 À partir du moment où les photos sont des mises en scène et que la pose est choisie par le modèle, celui-ci va donner de lui une image théâtralisée qui diffère sans doute de la perception que d'autres personnes peuvent avoir de lui. Dans la série sur les portraits de membres de *maras* se dégage une impression de dualité qui s'exprime de différentes façons : la tension entre l'humanité et la monstruosité, entre identité individuelle et identité collective (le don de soi au groupe).
- 11 Dans la série de portraits, quelques images fonctionnent par paires. On en a citée une précédemment (celle où un jeune homme posait de profil et de face, rappelant les photographies policières) mais il y en a plusieurs, comme les deux portraits qui ouvrent la série dans *Maras. La cultura de la violencia*. Il s'agit du même homme dans deux attitudes différentes. La première image le représente la tête renversée et les yeux clos, dans une attitude que nous qualifierions de mystique. C'est une attitude que nous retrouvons par ailleurs dans d'autres portraits de *mareros* car ce côté mystique est très présent⁸. Le deuxième portrait montre ce même individu dans une pose très différente : tête baissée et regard vers l'objectif, ce qui lui donne une attitude menaçante, presque diabolique (on retrouve le diable dans les tatouages et les graffiti : des hommes se font même tatouer des cornes sur leurs crânes rasés). Si ces deux portraits inaugurent la série, ce n'est peut-être pas un hasard. Ils permettent de pointer du doigt la dualité des *mareros*, à la fois hommes capables de bonté et

monstres. Il ne faut en effet pas oublier que ce sont des assassins. Cela reprend finalement ce que dit Isabel Muñoz à propos de leurs regards dans lesquels se lisent aussi bien l'amour que la haine : « ces regards... je savais que s'ils allaient me tuer ils me regarderaient ainsi. C'est également ainsi qu'ils regardent quand ils aiment⁹ ». Il est vrai que les images d'Isabel Muñoz insistent sur les regards, toujours mis en valeur, mais indéchiffrables, tantôt menaçants, tantôt neutres ou indifférents. Mais les images les plus inquiétantes laissent place à des portraits tendres, notamment celui d'un jeune père tenant dans les bras son bébé alors qu'une petite main appartenant à un autre enfant hors-champ s'agrippe à son pantalon. Il est difficile d'imaginer que cet homme a déjà tué plusieurs personnes de sang froid.

- 12 À la dualité homme/monstre s'ajoute celle entre identité individuelle et identité collective. Cette tension est présente dans toutes les photos de la série mais nous souhaiterions parler tout d'abord du « portrait » d'un homme pris de dos. Sur l'arrière de son crâne rasé est tatoué un visage menaçant et une main brandissant une arme à feu. Ce tatouage sert à prouver que les *mareros* ont des yeux de partout et sont capables de menacer leurs ennemis même lorsque ceux-ci les prennent en traîtres. Il sert à impressionner les membres des *maras* ennemies. Le « fuck you » tatoué est d'ailleurs une adresse sans ambiguïté aux rivaux. Au-delà de la valeur première de cette marque corporelle, il y a dualité car le véritable visage de cet homme n'est pas visible. On ne voit finalement que son rôle de *marero* qui consiste à défier et tuer toute personne qui s'en prend au groupe. Cette image traduit la dualité homme/monstre par la menace constante inscrite sur sa peau (on sait qu'il n'hésitera pas à tuer) mais aussi la soumission de l'individu au groupe. Seule est visible l'activité du groupe, la violence, alors que les traits de cet homme ne se voient pas étant donné qu'il est de dos. Dans la *mara*, les individus ne se livrent pas, ou très partiellement, mais, au contraire, ils exhibent fièrement leur appartenance au gang.
- 13 Les tatouages sur la peau et même sur les visages des *mareros* sont des éléments propres au groupe. Ils n'ont pas une valeur esthétique pour ceux qui les arborent. C'est avant tout un code de reconnaissance, de même que la gestuelle, utilisée parfois dans les poses des « portraits » d'Isabel Muñoz. Ils permettent d'instaurer une distance avec ceux qui ne savent pas les interpréter, d'inspirer la peur

ou le rejet de la société, mais ils servent aussi aux membres d'un même groupe à se reconnaître entre eux et à communiquer grâce à ce langage non verbal. Le plus impressionnant est sans doute le tatouage sur le visage. Se tatouer le visage, c'est, en quelque sorte, s'en prendre à sa propre identité, c'est transformer le visage en masque derrière lequel se cache l'individu. C'est faire don de soi au groupe au point que l'individu n'existe plus en tant que tel, surtout lorsque le nom de la *mara* est tatoué sur le visage. Le groupe se substitue donc à l'individu. D'ailleurs, si un *marero* décide de quitter le gang, c'est la mort qui l'attend. Ces tatouages favorisent la « désindividualisation » au sein du groupe¹⁰. L'individu devient alors personne ; au sens étymologique du terme, *persona* signifie « masque ».

- 14 La dissolution de l'individu dans le groupe apparaît dans de nombreuses images de la série. Dans l'une d'elles, le cadrage laisse hors-champ la moitié du visage d'un *marero* (à droite) et la partie supérieure du crâne (en haut). Ce cadrage ampute des éléments constitutifs de l'identité du jeune homme comme les yeux (on n'en voit qu'un à l'image). Dans la partie inférieure, le cadrage s'effectue juste sous un tatouage qui représente un visage et qui fait écho au visage « amputé » de l'individu. Le tatouage se situe en bas à gauche alors que le visage du *marero* est en haut à droite. Les deux se trouvent sur une diagonale. Le visage tatoué est presque entier : il ne manque que le menton et on distingue les traits dessinés alors que le visage du jeune homme n'est pas cadré entièrement et qu'il est recouvert d'un tatouage qui, comme nous l'avons dit précédemment, fonctionne comme un masque. En mettant en relief ces deux visages (celui du *marero* et le dessin tatoué), la photo pose le problème de l'identité. Isabel Muñoz montre tout d'abord au spectateur un représentant de la *mara* puisqu'il possède les caractéristiques du groupe, notamment les tatouages qui effacent ou dissimulent les traits du visage comme un masque qui, à son tour, révèle le mode de vie violent du groupe dont les membres flirtent avec la mort. Bien que le personnage soit en train de poser et qu'on le considère avant tout comme le représentant d'un groupe, c'est aussi un individu qui donne l'impression de regarder le spectateur. Précisons toutefois que dans la plupart des portraits de la série, quand on a des visages, il y a regard vers le spectateur de la part du *marero*. Dans une photo, le

visage est la première chose que perçoit un spectateur et s'il y a un regard, c'est lui qui va attirer son attention. Or, dans cette photographie (comme dans d'autres de la série), cet individu semble nous regarder. Il s'agit, bien entendu, d'un faux face-à-face puisqu'il ne peut pas nous voir. Au moment de la prise de vue, ce jeune homme regardait la photographie par l'intermédiaire de l'objectif. La rencontre avec le spectateur se fait a posteriori, dans un dialogue impossible. La magie de la photographie est de créer ce semblant de dialogue. Le *marero*, en nous regardant d'un seul œil, a l'air de nous interpeller. Il est difficile d'interpréter ce regard parce qu'il est tronqué mais aussi parce que l'on sait, depuis l'effet Koulechov, que l'interprétation d'une mimique ou d'un regard change selon les éléments que l'on présente à côté. On peut lire de la violence ou de l'indifférence dans ce regard. Mais ce faux dialogue rend ce personnage humain, comme si le regard abolissait la distance qui nous sépare de lui. Il redevient un homme, un individu et pas simplement le membre indissociable d'un groupe.

- 15 Dans une autre image, un jeune homme cache son visage derrière des bras croisés (qui correspondent à un geste propre à la *mara*) mais, comme dans la photo précédente, il semble regarder le spectateur. Isabel Muñoz a choisi de faire la mise au point sur les yeux plutôt que sur la gestuelle, comme si elle cherchait à percer le mystère qui entoure l'individu, à aller au-delà de l'identité théâtralisée du groupe.
- 16 Parmi les « portraits » en noir et blanc se sont glissées des photos de bras, de torsos ou de dos. Il est sans doute réducteur d'associer le portrait au seul visage, comme nous l'avons expliqué plus haut, même s'il y est souvent associé, d'autant plus que la question de l'identité se retrouve dans les tatouages inscrits sur toutes les parties du corps. Dans ces gros plans sur une partie du corps qui n'est pas le visage, la gestuelle et les tatouages sont primordiaux. C'est le cas d'une photo dans laquelle la mise au point a été faite sur la main, le geste, alors que le reste de l'image, représentant le visage tatoué d'un homme que l'on devine à peine, est flou. La faible profondeur de champ permet de mettre en valeur le geste et le MS (*Mara Salvatrucha*, nom de la *mara* à laquelle appartient cet homme) tatoué sur les doigts. L'important n'est plus le visage, ce ne sont pas les traits des individus mais d'autres parties du corps qui dévoilent davantage la soumission de l'individu au groupe. Les « masques », c'est-à-dire les tatouages, la

gestuelle, sont primordiaux dans ces images. Si on identifie ces photos comme des « portraits », on considère que ces masques sont propres aux individus, qu'ils racontent leurs histoires. À ce propos, au même titre que les tatouages, d'autres marques corporelles, constitutives de l'identité, s'ajoutent à ces « portraits » parfois sans visage : les cicatrices, les impacts de balles, les marques de maladies...

- 17 À partir de ces quelques réflexions sur les portraits et la question de l'identité, les photos en noir et blanc de la série sur les *maras* rejoignent les préoccupations du portrait photographique, en particulier à l'époque contemporaine. Plutôt que d'essayer de percer l'âme du modèle, le portrait photographique contemporain révèle l'incapacité d'aller au-delà de la surface et s'en tient à des interrogations plutôt qu'à des affirmations. Dans le cas des photos de *maras*, la question identitaire est essentiellement inscrite sur la peau (donc à la surface), grâce à des tatouages, aux cicatrices.
- 18 Cependant, si les images étudiées jusqu'à présent correspondent au « portrait » photographique tel que nous l'avons envisagé, dans une définition somme toute très large, leur intégration dans ce seul genre nous semble contestable. En effet, ces photos ne diffèrent pas du reste de l'œuvre d'Isabel Muñoz dont le centre d'intérêt est la plasticité des corps plus que la question de l'identité qui peut être parfois totalement absente d'autres séries. Par ailleurs, ces photos exaltent la surface, comme nous l'avons dit, la peau et les gestes. Il n'est donc pas impossible d'y voir un inventaire des codes de la *mara*, autrement dit un aspect documentaire qui, dans la forme, est différent des photos des *maras* en prison ou des *maras* avec leurs familles mais qui, sur le fond, est finalement assez semblable.
- 19 Les portraits peuvent parfaitement être interprétés comme des images documentaires inventoriant des codes propres à la *mara*. En effet, les poses prises par les modèles ont tendance à exhiber les tatouages comme éléments essentiels de la photo. Même lorsque le visage apparaît sur la photo, le portraituré a tendance à tourner la tête ou à la relever, juste pour que le tatouage soit parfaitement visible. D'autres gros plans font cohabiter piercings et tatouages. D'autres, enfin, saturent la photo de l'image tatouée, que ce soit le visage ou le corps, détaillant ainsi les représentations corporelles, les motifs les plus utilisés (motifs d'ordre sexuel, liés à la mort ou au

diabole...). Ces indications permettent au spectateur d'appréhender le mode de vie de ces groupes. Le gros plan devient alors complémentaire des photos en couleur, notamment celles des maras en prison. Dans ces dernières, l'accent n'est pas mis sur les tatouages en particulier et les *mareros* des portraits en noir et blanc sont reconnaissables mais cette fois-ci intégrés dans un contexte plus large. Les photos en couleur (*maras* en prison) intègrent les jeunes gens dans leur cellule où sont peints sur les murs des dessins étranges : tombes, démons, signes cabalistiques. Ces derniers font écho aux tatouages vus en gros plan dans les portraits et établissent un rapport de réciprocité entre les individus et la cellule qu'ils se sont appropriée. Certaines photographies parmi les portraits rappellent les photos en noir et blanc prises en 2004 par le journaliste Christian Poveda, auteur du documentaire *La vida loca* qui lui a coûté la vie (les *maras* qu'il a filmées l'ont ensuite assassiné). Les photos de Christian Poveda ont une visée documentaire et, même si les tirages sont moins soignés que ceux d'Isabel Muñoz, il y a des similitudes dans l'approche : même humanisation, même accent mis sur la gestuelle ou les tatouages, au point que le journaliste français a reproché à l'artiste espagnole de l'avoir plagié.

- 20 L'aspect documentaire est cependant secondaire dans les photos d'Isabel Muñoz. Son intention est, avant tout, esthétique, dans la lignée du reste de son œuvre sur le corps. De façon paradoxale, Christian Poveda avait non seulement reproché à la photographe espagnole une approche trop semblable à la sienne mais aussi une démarche trop superficielle, cette fois-ci à l'inverse de son travail d'immersion dans la *Mara Dieciocho* :

La deuxième chose que je dénonce du travail d'Isabel Muñoz est l'absence de profondeur. Si vous lisez l'interview qu'elle a donnée à la journaliste de la BBC, ses réponses n'ont aucun sens. Nous sommes face à une personne qui ne sait pas de quoi elle parle. [...] Montrer une bande de jeunes seulement parce qu'ils sont tatoués, sans qu'on sache exactement ce qu'il y a derrière est dangereux. Encore plus quand nous traitons avec des assassins, des voleurs, des violeurs¹¹.

- 21 Ce jugement, très dur, révèle toutefois l'intérêt que porte Isabel Muñoz à la peau, au corps, à la surface. Ses photographies sont peut-être (certainement ?) superficielles mais il s'agit là d'une intention.

Isabel Muñoz ne se considère ni comme une anthropologue ni comme une ethnologue mais comme une artiste s'intéressant au corps et si les tatouages de la *mara* n'ont pas, pour ses membres, de valeur esthétique, elle va, en tant qu'artiste, dévoiler la beauté derrière la monstruosité. Le visage n'intéresse alors plus la photographe pour ce qu'il exprime mais devient une partie du corps comme une autre, au même titre que les bras et les torsos de la série des « portraits ».

- 22 Le cadrage extrêmement minutieux et travaillé, la mise au point qui révèle les détails les plus infimes du corps et des visages, le contrôle de la lumière et des ombres et, enfin, le tirage obéissant à une technique ancienne, la platinotypie, ont un but esthétique, bien au-delà des éventuelles informations que la photo pourrait transmettre sur le mode de vie des *maras*. Les tirages en noir et blanc de ces photos mesurent au moins un mètre sur un mètre cinquante. Il s'agit là de formes tableaux destinées aux murs des musées et aux expositions.
- 23 Certaines photos de la série des portraits ne sont pas sans rappeler d'autres images de la photographe, prises dans d'autres contextes, mais toujours révélatrices de la plasticité des corps. Les gros plans sur les visages des *mareros* sont similaires au gros du visage d'Antonio Canales sur lequel se lisait l'émotion du danseur de flamenco. Mais ce qui impressionnait aussi dans ce visage, plutôt que portrait, c'était l'extrême précision des détails comme les pores de la peau ou la naissance de la barbe. Ils étaient à ce point précis que le visage en devenait étrange. C'est un des reproches qui a été fait à la photographie : elle est tellement précise qu'elle dissèque le visage et l'éloigne finalement de l'idée qu'on se fait d'un individu. Si les détails font que l'on s'attarde sur la superficie au risque de manquer la personnalité, c'est ce que recherche Isabel Muñoz. Sur cette peau, elle trouve des textures, des marques qui transforment le corps ou le visage en éléments plastiques. Dans les très gros plans de visages ou de torsos, la superficie de la peau se confond avec celle de la photo au point que l'élément humain, qui peut être un regard ou une main, devient perturbant parce qu'on aurait tendance à oublier que derrière la peau, il y a un individu, que derrière la surface, il y a une « âme ».

- 24 Les photos de bras de *mareros* et leurs gestuelles propres nous interpellent particulièrement parce qu'elles sont très proches d'autres photos connues d'Isabel Muñoz, celles des danses khmères, prises au Cambodge en 1996. Dans ces dernières, la photographe ne s'intéressait nullement à l'identité des danseuses dont le visage n'apparaissait jamais, mais simplement à ces doigts d'une souplesse remarquable et inégalée, aux tissus et bijoux qui lui faisaient penser aux statues des temples d'Angkor. Cette fois-ci, dans les bras et les gestes des *mareros*, elle découvre une autre forme de beauté. Les tatouages et les codes de la *mara*, fonctionnels pour le groupe, perdent leur sens lorsque le spectateur les regarde sur les photos d'Isabel Muñoz. Un spectateur non averti ne découvrira pas ce que sont les *maras* en regardant ces photos mais pourra tout de même être touché (ou non) par leur beauté due à une technique maîtrisée ou à la photogénie des modèles.
- 25 Les « portraits » en noir et blanc de *mareros* représentent des visages mais aussi des parties de corps qui correspondent au genre du portrait photographique tel qu'on l'entend aujourd'hui, c'est-à-dire un genre qui questionne l'identité sans chercher à révéler le modèle portraiture. Déjà en ce sens-là, le portrait photographique est une autorité questionnée parce qu'il affirme son incapacité à dépasser les apparences. Mais l'intention de la photographe n'est pas la capacité ou non du médium photographique à saisir l'identité d'un modèle ou encore de renseigner sur un mode de vie différent du nôtre, bien que ces deux intentions ne soient pas totalement absentes de son travail. Ce dernier est avant tout esthétique et porte, plus que sur le « portrait », sur le corps. On comprend alors le désir de la photographe de s'attarder à la surface, de ne pas aller au-delà de la peau puisque c'est là qu'elle va trouver les éléments plastiques qui font de cette matière première une œuvre d'art.

NOTES

1 EWING, William A., *Faire faces. Le nouveau portrait photographique*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 19.

2 *Ibid.*, p. 24.

- 3 On trouve certaines des photos présentées dans cet article sur le site www.isabelmuñoz.es.
- 4 MUÑOZ, I., Maras. *La cultura de la violencia*, Édition de Publio López Mondéjar, Obra Social Caja Duero, 2007.
- 5 BOURDIEU, P. (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.
- 6 BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Édition de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- 7 SOULAGES, F., *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.
- 8 Cet aspect est abordé dans le documentaire de Christian Poveda, *La vida loca*, 2009.
- 9 « Esas miradas... yo sabía que si fuesen a matarme me mirarían así », MUÑOZ, I., *Obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010, p. 356 (nous traduisons).
- 10 MAFFESOLI, Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- 11 « La segunda parte de lo que estoy denunciando del trabajo de Isabel Muñoz es la no profundidad. Si lee la entrevista que dio a la periodista de la BBC, las respuestas de ella no tienen ningún sentido. Estamos frente a una persona que no sabe de lo que está hablando. [...] Mostrar una banda de chicos, solamente porque están tatuados, sin que se sepa exactamente lo que hay detrás de esas personas es peligroso. Más cuando estamos tratando con asesinos, ladrones, violadores », <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/christian-poveda-acusa-de-plagio-a-isabel-muc3b1oz.pdf>. (nous traduisons)

AUTEUR

Anouk Chirol To

Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/077699122>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000036793787X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16583877>