



HAL
open science

**Humain-animal, des frontières troubles :
métamorphoses, hybridités et anthropomorphisme chez
Paolo Volponi, Anna Maria Ortese et Laura Pugno**

Amelie Aubert-Noel

► **To cite this version:**

Amelie Aubert-Noel. Humain-animal, des frontières troubles : métamorphoses, hybridités et anthropomorphisme chez Paolo Volponi, Anna Maria Ortese et Laura Pugno. Littératures. Université de Nanterre - Paris X, 2022. Français. NNT : 2022PA100120 . tel-04097514

HAL Id: tel-04097514

<https://theses.hal.science/tel-04097514>

Submitted on 15 May 2023

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

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

Membre de l'université Paris Lumières

Amélie Aubert-Noël

Humain-animal, des frontières troubles : métamorphoses, hybridités et anthropomorphismes chez Paolo Volponi, Anna Maria Ortese et Laura Pugno

Thèse présentée et soutenue publiquement le 6 décembre 2022
en vue de l'obtention du doctorat de **Langues, littératures et civilisations romanes:**
Italien de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Christophe Mileschi (Université Paris Nanterre)
et de Mme Marie Fabre (École Normale Supérieure de Lyon)

Jury* :

| | | |
|------------------|------------------------------|--|
| Rapporteur: | M. Daniele Comberiati | MCF, Université Paul Valéry de Montpellier |
| Rapporteuse : | Mme Cristina Vignali De Poli | PR, Université Savoie Mont Blanc |
| Membre du jury : | Mme Carla Benedetti | PR, Università di Pisa |
| Membre du jury : | Mme Marie Fabre | MCF, École Normale Supérieure de Lyon |
| Membre du jury : | M. Christophe Mileschi | PR, Université Paris Nanterre |
| Membre du jury | Mme Nadia Setti | PR, Université Paris 8 |

Remerciements

Un très grand merci à mes deux directeurs de thèse, Christophe Mileschi et Marie Fabre, pour m'avoir accompagnée, guidée et soutenue durant ces cinq longues années. Tout particulièrement merci à Christophe Mileschi pour m'avoir fait découvrir l'immense Anna Maria Ortese, alors que mon projet de thèse avait déjà été accepté, ce qui en a provoqué le remaniement complet. Et à Marie Fabre, pour me suivre depuis mes tout premiers pas dans la recherche et pour m'avoir inspirée par son propre travail de thèse, dont la présentation, il y a fort longtemps, m'a ouvert les yeux sur les possibilités de la recherche en littérature.

Merci de tout cœur à mes relecteurs, sans qui ce travail aurait été bien plus imparfait qu'il ne l'est : mon père Alain Aubert, l'inénarrable mamie Jo, mes amis Mylène Cagnoli, Leslie Disdier, Arnaud Diseurs, Louise Fagart, Marion Guichaoua, Caroline Jacques. Et une gratitude infinie à ma mère, Claire Vignon, qui a suivi mes travaux de près depuis le début et a consacré autant de temps et d'énergie que moi aux relectures de dernier moment.

À Andrea, qui m'a rejointe en cours de route et a, depuis, vécu en temps réel chaque pas en avant ou en arrière, chaque doute et chaque joie ; avec qui les discussions m'ont souvent aidée à mieux comprendre ce que je savais déjà, ou à questionner ce que je pensais savoir. Merci aussi pour les relectures de citations, l'aide à la traduction et le contrôle de tous les aspects formels.

À Hélène Lebel, qui a joué un rôle fondamental dans mon parcours d'italianiste – en plus d'être une personne chaleureuse et inspirante.

À toutes les bêtes qui m'ont, depuis toujours, accompagnée de leur altérité réconfortante. Une forte pensée à Léone, dont la caninité libre et aimante a été ma formation au dialogue avec les animaux. Et à celles qui ont égayé les jours difficiles durant ces années de thèse : Ska, Mélody, Pogo, Arya, Mowgli et Cacahuète.

À Giuseppe Bossi dont les conseils de lecture m'ont, il y a longtemps déjà, ouvert la porte de la philosophie de l'animalité et du posthumanisme.

À Joseph Zafœ, dont la relecture de mes toutes premières pages – avec les discussions qui s'en sont suivies – a enrichi ma réflexion en lui apportant des éléments de contradiction bienvenus.

À tous les humains qui n'ont jamais douté de moi, dont la confiance et l'affection ont été et restent précieuses pour avancer sereinement malgré les difficultés : en premier lieu mes parents, mon frère et ma sœur, Gabriel et Lina Aubert.

Aux auteurs sur lesquels porte cette thèse, mais aussi à tous les écrivains et penseurs dont les textes m'ont fait grandir humainement et intellectuellement.

Merci, enfin, à Carla Benedetti, Daniele Comberiati, Nadia Setti et Cristina Vignali De Poli, d'avoir accepté de s'intéresser à mon travail, et de bien vouloir m'enrichir de leurs contributions lors de la soutenance de thèse.

Note liminaire

Les traductions des citations les plus courtes sont placées dans le corps du texte, entre parenthèses ; toutes les autres sont placées en note. Dans un souci de légèreté, nous avons évité de traduire les citations placées directement en note.

Nous avons fait appel aux traductions de référence, lorsqu'elles existent, pour les œuvres de notre corpus ainsi que pour les autres textes littéraires importants cités ; le traducteur et l'édition de la traduction de référence sont systématiquement indiqués lors de la première apparition de l'ouvrage en question, ainsi que dans la bibliographie finale. Les autres citations sont traduites par nos soins.

La norme adoptée est la suivante :

« Trad. » : traduit par nous ;

« Trad. fr. » : traduction de référence.

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCTION GENERALE | 13 |
| PREMIERE PARTIE – QUELQUES JALONS THEORIQUES | 39 |
| CHAPITRE 1 – BREVE HISTOIRE DE LA QUESTION ANIMALE DANS LA PENSEE OCCIDENTALE | 41 |
| <i>Introduction</i> | 41 |
| I) <i>Aux origines du problème</i> | 48 |
| 1. Des racines païennes | 48 |
| 2. Le rôle du christianisme | 56 |
| II) <i>Descartes, le grand ennemi ?</i> | 62 |
| III) <i>Évolutions dans la modernité</i> | 68 |
| 1) Hiérarchie du vivant et chaînon manquant | 69 |
| 2) L'apport des sciences..... | 71 |
| IV) <i>Animal Turn ?</i> | 76 |
| 1. Définition et divergences | 76 |
| 2. Que dit la loi ? | 81 |
| 3. Les sciences humaines | 83 |
| <i>Conclusions</i> | 88 |
| CHAPITRE 2 – PROJETS DE REFONDATION : POSTHUMANISME ET ECOFEMINISME | 91 |
| I. <i>Distinctions et définitions</i> | 94 |
| 1. Ce que le posthumanisme n'est pas | 94 |
| 2. Mais qu'est-il donc alors ? | 99 |
| II. <i>« L'homme » et les autres</i> | 106 |
| 1. Quel humanisme en question ? | 106 |
| 2. Place et rôle des animaux | 110 |
| 3. Petite excursion écoféministe..... | 119 |
| 4. « L'homme », un concept fallacieux au cœur de toutes les oppressions ? | 125 |
| III. <i>Identité et subjectivité</i> | 129 |
| 1. Le rôle des altérités dans la construction de l'identité | 129 |
| 2. Le sujet nomade ou cyborg..... | 134 |
| IV. <i>« Posthumanités » ?</i> | 141 |
| 1. Une nécessaire évolution des sciences humaines | 141 |
| 2. Littérature et posthumanisme | 144 |
| <i>Conclusions</i> | 150 |
| CHAPITRE 3 – QUELQUES NOTIONS-CLEFS POUR LA LECTURE DES ŒUVRES | 154 |
| I. <i>Métamorphose : définitions et variations</i> | 155 |
| 1. Les Métamorphoses d'Ovide, modèle et catalogue incontournable | 155 |
| 2. La métamorphose à travers les âges et les genres littéraires | 157 |
| 3. Spécificités des métamorphoses de notre corpus | 165 |

| | |
|---|------------|
| <i>II. Hybridité et monstrosité</i> | 166 |
| 1. Hybridités métaphoriques | 166 |
| 2. Éléments de définition | 169 |
| 3. Hybridité et « non-humain » | 171 |
| 4. Le monstre comme paradigme de l'altérité | 173 |
| 5. Quelques remarques sur les différences entre science-fiction et fantastique | 176 |
| <i>III. L'anthropomorphisme : irrespect ou pont inespéré vers l'autre ?</i> | 179 |
| 1. Un vice cognitif indépassable ? | 179 |
| 2. Une revalorisation tardive | 182 |
| 3. Anthropomorphisme et anthropocentrisme | 185 |
| 4. Anthropomorphisme et représentations littéraires | 187 |
| <i>IV. Allégorie et complexité</i> | 189 |
| 1. Problèmes de définition | 190 |
| 2. Un procédé simpliste ? | 193 |
| 3. Évolutions dans la modernité et la postmodernité | 194 |
| <i>Conclusions</i> | 197 |
| CONCLUSION GENERALE DU PANORAMA THEORIQUE | 199 |
| DEUXIEME PARTIE – VOLPONI, UN PRECURSEUR DU POSTHUMANISME ? | 203 |
| CHAPITRE 4 – PRESENTATION DE L'AUTEUR | 205 |
| <i>I. Biographie synthétique : engagement, utopie et désillusion</i> | 205 |
| 1. Enfance et prime jeunesse | 205 |
| 2. L'expérience sociologique et le rêve olivettien | 207 |
| 3. Une dernière saison à l'enseigne du politique | 216 |
| <i>II. Le poète, la nature et les animaux</i> | 223 |
| 1. L'attachement au territoire | 224 |
| a. La relation de Volponi à Urbino et ses environs | 224 |
| b. Des représentations filtrées par l'art | 227 |
| c. Le rapport à la nature des personnages de romans | 229 |
| d. Nature et transcendance | 230 |
| e. La nature, véritable protagoniste ? | 231 |
| 2. Les bêtes, entre clichés, symbolisme et reconnaissance | 233 |
| 3. Le poète, gardien de la nature et des animaux ? | 240 |
| <i>III. Corporelle et Il pianeta irritabile : variations apocalyptiques</i> | 245 |
| CHAPITRE 5 – UNE REPRESENTATION AMBIGUË DE L'ANIMALITE EN TENSION ENTRE PROTAGONISME, ALLEGORIE, ANTHROPOMORPHISME ET MATERIALITE | 255 |
| <i>I. Quels animaux représentés ?</i> | 256 |
| 1. Personnages et figurants | 257 |
| a. De véritables protagonistes | 258 |
| b. Une longue série d'épreuves et antagonistes | 260 |
| 2. La caractérisation des personnages principaux : entre stéréotypes, anthropomorphisme et allégorie | 270 |

| | |
|--|------------|
| a. Le singe, allégorie du pouvoir | 271 |
| b. L'oiseau, allégorie « sans clef » et véritable personnage | 277 |
| c. L'éléphant, mentor et transmetteur de culture | 280 |
| <i>II. Au croisement entre idéalité et corporéité</i> | 285 |
| 1. Les beaux discours de l'éléphant | 286 |
| 2. Le corps dans tous ses états | 293 |
| a. Le précédent de <i>Corporale</i> | 294 |
| b. Réalisation de l'idéal « corporel » dans <i>Il pianeta irritabile</i> | 298 |
| 3. Quelques mots de conclusion | 305 |
| CHAPITRE 6 – UNE UTOPIE POSTHUMANISTE ? | 308 |
| <i>I. Ambiguïtés de l'utopie</i> | 308 |
| 1. Volponi utopiste ? | 308 |
| 2. La spécificité de <i>Il pianeta irritabile</i> : apocalypse, conte et utopie | 314 |
| 3. Du royaume d'Epistola à la fonction du poète : les différents niveaux de l'utopie | 320 |
| a. Le royaume d'Epistola ou les dangers de l'utopie | 321 |
| b. Communiste, corporelle, antihumaniste... Une utopie « sans clef » ? | 324 |
| c. Idelcdu ou l'utopie poétique | 332 |
| Conclusion : <i>Il pianeta</i> ou l'utopie-voyage | 342 |
| <i>II. Foreshadowing the Posthuman ?</i> | 343 |
| 1. Une poétique profondément anti-anthropocentriste | 344 |
| a. Accents léopardiens | 345 |
| b. Métamorphose, hybridité et monstruosité du protagoniste | 348 |
| c. Agency non-humaine et littérature post-humaine | 360 |
| 2. Vers une convergence des luttes contre le capitalisme | 369 |
| 3. Vers une redéfinition posthumaniste de l'identité | 376 |
| Conclusion | 381 |
| | |
| TROISIEME PARTIE – LA « TRILOGIE FANTASTIQUE » D'ORTESE : UNE PROPOSITION ETHIQUE | |
| ECOFEMINISTE ? | 384 |
| | |
| CHAPITRE 7 – PRESENTATION BIOGRAPHIQUE ET IDEOLOGIQUE | 386 |
| <i>I. Une vie à l'enseigne de l'exclusion et de la marginalité</i> | 387 |
| 1. Le petit dragon vert | 387 |
| 2. La pauvreté comme première prise de conscience | 390 |
| 3. L'exil et la perte | 396 |
| 4. Carrière journalistique et littéraire | 405 |
| <i>II. Évolution d'une idéologie</i> | 413 |
| 1. Proximité et dissensions avec le Parti Communiste | 413 |
| 2. L'engagement écologique et animaliste | 419 |
| a. Un anti-anthropocentrisme profondément moral | 420 |
| b. Rationalité et utilitarisme : l'être humain, pire de toutes les espèces ? | 426 |
| c. La « nuova Chiesa planetaria » | 435 |

| | |
|---|------------|
| d. Responsabilité illimitée..... | 441 |
| e. De la théorie à l'engagement actif..... | 448 |
| <i>Conclusion : contribuer par l'écriture à « l'ultima rivoluzione »</i> | 456 |
| CHAPITRE 8 – ANIMALITE ET FIGURES DU BROUILLEMENT DES FRONTIERES DANS LA « TRILOGIE » | 462 |
| I. <i>Centralité sans puissance d'agir : un tour d'horizon des protagonistes animaux de la trilogie</i> | 462 |
| 1. L'Iguane, être aimé à l'intériorité négligée | 463 |
| 2. Le chardonneret et le lutin : une non-humanité ambiguë et dédoublée..... | 465 |
| 3. Le puma ou la centralité d'une absence | 469 |
| 4. Quelques éléments de synthèse | 471 |
| II. <i>Hybridité, métamorphose et transcendance</i> | 472 |
| 1. Entre hybridité et anthropomorphisme..... | 472 |
| a. La « fanciulla-bestia » | 473 |
| b. Un puma très peu félin | 480 |
| 2. Métamorphose et vérité du monde..... | 489 |
| a. L'iguane et la petite fille : métamorphose rédemptrice ou dévoilement d'une vérité préexistante ? .. | 489 |
| b. Insolentes métamorphoses des piccerilli dans <i>Il cardillo addolorato</i> | 501 |
| c. Métamorphose, allégorie et transcendance | 511 |
| <i>Conclusions</i> | 525 |
| CHAPITRE 9 – MODALITES ET FINALITES D'UN DISCOURS MORAL ECOFEMINISTE | 528 |
| I. <i>Poétique de la « vision » et écriture morale : les messagers de l'invisible</i> | 528 |
| 1. Une redéfinition du « Réel » comme invisible | 529 |
| 2. Contre le rationalisme..... | 534 |
| a. La responsabilité des Lumières dans le sort des laissés-pour-compte | 534 |
| b. Une poétique antirationaliste et irrationnelle | 540 |
| 3. Vision et vérité | 543 |
| 4. Ortese et les visionnaires | 550 |
| a. Une polysémie éclairante | 550 |
| b. Les « différents » et les poètes du « Vrai »..... | 554 |
| c. Visionnaires et utopie | 558 |
| II. <i>Une intersectionnalité exprimée par des figures d'opprimés à l'identité nomade</i> | 560 |
| 1. Animalité et enfance..... | 561 |
| 2. D'autres figures d'opprimés : la femme, le pauvre, le colonisé | 573 |
| 3. Les mécaniques et les responsables de l'oppression | 585 |
| III. <i>Une pédagogie morale savamment construite</i> | 595 |
| 1. « Soccorso » et responsabilité illimitée | 596 |
| 2. Adresses au lecteur et structure de la conversion | 606 |
| 3. Subversion des rôles de genre | 621 |
| <i>Conclusions</i> | 628 |
| QUATRIEME PARTIE – LAURA PUGNO : LE POTENTIEL DESTABILISATEUR DES BETES-FEMMES | 631 |
| CHAPITRE 10 – PRESENTATION DE L'AUTRICE ET DES ŒUVRES | 633 |

| | |
|--|-----------------------------|
| <i>I. Une esquisse de portrait de l'autrice</i> | 633 |
| <i>II. Quelques éléments de poétique</i> | 639 |
| <i>III. Des romans jumeaux ? Le rapport au mythe</i> | 642 |
| 1. Très bref résumé des œuvres | 644 |
| 2. Quelles sirènes ? | 648 |
| a. Un chant bestial | 650 |
| b. Renversement du rapport de force | 652 |
| 3. L'enfant sauvage, incarnation vivante des questions sans réponse sur l'humain | 654 |
| 4. Synthèse | 660 |
| CHAPITRE 11 – FONCTIONS ET EFFETS D'UNE HYBRIDITE EMINEMMENT FEMININE | 664 |
| <i>I. Les femmes-bêtes de Pugno : approfondissement du parallélisme entre Sirene et La ragazza selvaggia</i> | 665 |
| 1. Femmes et nature : une « littérature de libération » ? | 666 |
| 2. Mutisme et résistance | 674 |
| <i>II. Sirene, ou la version écoféministe de la littérature de l'élevage industriel</i> | 683 |
| 1. Fables alimentaires : constantes et divergences | 684 |
| a. Des représentations très didactiques de l'horreur de l'élevage industriel | 684 |
| b. Le rôle du langage dans l'invisibilisation des animaux derrière la viande | 688 |
| 2. Les spécificités de <i>Sirene</i> : hybridité et ambiguïté | 693 |
| a. Antihéros et dystopie | 694 |
| b. Hybride et mythe | 703 |
| c. Un roman écoféministe ? | 707 |
| <i>Conclusions</i> | 739 |
| SYNTHESE COMPAREE | 741 |
| <i>I. Esquisse de zoopoétique comparative</i> | 741 |
| 1. Choix et rôle des personnages animaux | 742 |
| 2. Des bêtes en chair et en os ? | 745 |
| <i>II. Les figures du brouillement des frontières : variations anti-anthropocentristes</i> | 747 |
| 1. Remise en question des frontières et anti-anthropocentrisme | 747 |
| 2. Des "solutions" morales bien différentes au-delà de points communs essentiels | 749 |
| a. Intersectionnalité, convergence des luttes, zoo-égalitarisme | 749 |
| b. Différentes approches, un même ennemi : la société capitaliste | 753 |
| CONCLUSION GENERALE | 757 |
| BIBLIOGRAPHIE | 767 |
| INDEX NOMINUM | ERREUR ! SIGNET NON DEFINI. |

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Animale (etichetta/costrutto) : Espressione convenzionale che definisce una tipologia di organismo vivente in contrapposizione all'essere umano, sulla base del principio dicotomico legato all'ideologia della specie¹.

La définition du substantif « animal » que nous avons choisi de placer en exergue de notre travail a de quoi surprendre : cette catégorie est si bien ancrée dans notre subdivision du monde, et notamment du monde vivant, que son caractère “naturel” est généralement considéré comme hors de doute. La qualification de ce concept comme « étiquette » ou « construction » paraît ainsi tout sauf évidente, tout autant que l'affirmation finale d'une dimension idéologique dont il serait indissociable.

Cette définition n'est pourtant que l'une des manifestations les plus récentes et les plus radicales des doutes que de nombreux penseurs, depuis des siècles, ont pu nourrir quant à l'évidence de cette catégorisation qui regroupe une multiplicité d'êtres vivants sous le signe de l'opposition avec l'unicité de l'être humain.

Le débat sur la « question animale », au sein duquel s'inscrira en grande partie le cadre théorique de cette étude, est loin d'être nouveau : dès l'Antiquité, de nombreux auteurs se sont positionnés sur le sujet, défendant soit l'existence d'un « propre de l'homme » fondamental, soit au contraire une forme de continuité entre tous les vivants – positions qui étaient et restent, l'une comme l'autre, riche d'implications sur

¹ ROZZONI Stefano, « Animale (etichetta/costrutto) », in BAIONI E., CUADRADO PAYERAS L. M., MACELLONI M. (dir.), *Abbecedario del Postumanesimo*, Milan-Udine, Mimesis, 2021, p. 42-43. Trad. « Animal (étiquette/construction) : Expression conventionnelle définissant une typologie d'organisme vivant par opposition avec l'être humain, à partir du principe dichotomique lié à l'idéologie d'espèce. »

le plan moral et politique. L'importance de la définition de l'animalité pour pouvoir définir l'humanité est le principal facteur expliquant que les animaux aient fait l'objet d'un intérêt jamais démenti de la part de la pensée occidentale, d'Aristote à Heidegger, en passant par Descartes ou Montaigne.

Cette attention a connu un regain notable dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle, les travaux de Peter Singer et Tom Reagan sur les droits des animaux, à partir des années 1970, représentant un véritable tournant. La quantité d'études sur le sujet n'a cessé d'augmenter depuis, avec une accélération à l'aube du troisième millénaire ; on parle ainsi d'« Animal Turn » pour qualifier la multiplication des travaux de recherche portant sur les animaux, à une échelle à la fois internationale (bien que l'impulsion vienne comme souvent du monde anglo-saxon) et multidisciplinaire. La philosophie est bien entendu largement concernée, avec d'innombrables travaux dans le champ anglophone, parmi lesquels l'un des plus célèbres est *Why Look at Animals* de John Berger ; on peut par ailleurs citer, pour la France, l'incontournable *L'animal que donc je suis* de Jacques Derrida et le foisonnant *Le silence des bêtes* d'Élisabeth de Fontenay ; et pour l'Italie, *L'aperto. L'uomo e animale* de Giorgio Agamben ou encore *La questione animale* de Paola Cavalieri. Mais d'autres champs disciplinaires se sont également ouverts aux animaux et à leurs relations avec l'humanité, comme l'histoire, le droit, ou encore – c'est ce qui nous intéresse au premier chef ici et nous y reviendrons bientôt – la critique littéraire.

Nous consacrerons dès le premier chapitre de notre étude de longues pages à la restitution et à l'historicisation des différentes problématiques liées à la question animale. La définition posthumaniste placée en exergue de cette introduction, que nous avons déjà partiellement commentée, apporte cependant déjà quelques indications utiles sur les enjeux aujourd'hui associés à cette notion – enjeux qui seront au cœur de notre travail. Plus qu'une simple définition – qui se voudrait objective –, on peut y voir la déclaration polémique d'un positionnement sur un sujet brûlant. On en retiendra trois idées principales : celle d'une désignation relevant de la *convention*, faisant écho à la dénonciation par Derrida du choix arbitraire de regrouper une grande

variété d'êtres très différents sous une seule et même étiquette générique, « l'animal » ; celle d'une *opposition* que la pensée occidentale et notamment humaniste n'a cessé de vouloir préciser et naturaliser entre l'être humain et tous les autres animaux, suivant la logique d'une pensée dichotomique (ou dualiste) fondant l'identité humaine sur la séparation d'avec le non-humain ; et enfin, l'idée que toute définition de l'animalité posséderait des implications d'ordre *idéologique*, autrement dit qu'elle serait partie prenante au sein d'une vision du monde spécifique et d'un système de valeurs.

La remise en question d'une conception de « l'animal » dominante dans toute la tradition occidentale, en particulier telle qu'elle est menée par le courant philosophique contemporain nommé posthumanisme, porte avec elle toute une réflexion sur la notion de *frontière* – et c'est précisément sur les frontières entre humanité et animalité que sera structurée toute notre analyse du corpus littéraire choisi. La frontière est une limite placée entre deux territoires ou, en l'occurrence, entre deux catégories d'êtres ; par essence, elle est une convention, le résultat d'une décision, et non un fait naturel et immuable ; par essence, elle fait l'objet d'une surveillance, ainsi que de débats enflammés sur la nécessité de la garder ouverte ou fermée – ce qui implique qu'elle peut toujours, au moins virtuellement, être franchie. L'idée d'une « frontière » entre humain et animal, si elle a toujours été implicitement au cœur de la philosophie de l'animalité, s'est constituée depuis le début de notre siècle en objet explicite de réflexions multiples et interdisciplinaires, comme le montre la floraison, ne serait-ce que pour le domaine francophone, de publications et d'événements scientifiques portant sur ce sujet².

Le nombre même des études sur la question de la frontière humain-animal suggère que cette dernière pourrait être désormais considérée comme moins indiscutable, ou en tout cas moins étanche, qu'on ne l'a longtemps estimé. Cette évolution est corrélée,

² Voir, pour les publications les plus notables : NOUËT J.-C., CHAPOUTHIER G. (dir.), *Humanité, animalité : quelles frontières ?*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2006 ; DUBIED A., FALL J. J., GERBER D. (dir.), *Aux frontières de l'animal. Mise en scène et réflexivité*, Genève, Librairie Droz, 2012 ; ou encore LESTEL Dominique, « Oublier la frontière homme/animal », *Le Carnet Psy*, n° 9/240, 2009.

d'une part, aux avancées de la science, qui a pu apporter depuis le début du XX^{ème} siècle une connaissance toujours plus précise du fonctionnement des existences animales et notamment de leurs facultés cognitives, battant en brèche un nombre croissant de préjugés largement partagés sur l'existence de véritables « propres de l'homme » ; de l'autre, au développement depuis quelques décennies des mouvements de défense des animaux, qui couvrent un large spectre allant du « welfarisme » (luttant pour améliorer les conditions de vie des animaux sans remettre en question leur exploitation) à l'« abolitionnisme » (prônant l'arrêt complet de toute exploitation animale).

Ce changement de paradigme promu par de nombreuses écoles de pensée et par une action militante multiforme se heurte toutefois à la persistance du modèle capitaliste et du système de valeurs et de pratiques associé à ce dernier. Modèle et système qui dominant encore aujourd'hui notre société et dont les partisans n'ont aucun intérêt à voir le vivant non-humain être rapproché de l'humain et gagner en considération, ce qui risquerait d'entraver la possibilité de l'exploiter sans limite. Cette remarque sur les connexions entre lutte contre l'anthropocentrisme et rejet du capitalisme est essentielle pour comprendre pleinement la portée idéologique des romans que nous étudierons, dans la mesure où la majorité d'entre eux mettent implicitement ou explicitement en lien une dénonciation du système économique en vigueur avec la revalorisation des vies animales, ainsi qu'avec des réflexions sur leurs relations ontologiques et éthiques avec l'humanité.

Ce même système est la cible des deux courants philosophiques qui constitueront les piliers de notre cadre théorique : le posthumanisme philosophique et l'écoféminisme. L'un et l'autre nés dans les trois dernières décennies du XX^{ème} siècle, ils s'appuient sur une déconstruction des présupposés anthropocentristes au cœur de la tradition humaniste occidentale afin de promouvoir un renouveau éthique et politique impliquant avant tout le dépassement de la structure de pensée dualiste propre à la société occidentale. Nous verrons que selon de nombreux auteurs, la pensée dualiste ne véhicule pas seulement des préjugés anthropocentristes mais divise également

l'humanité en deux "pôles" : d'un côté le sujet rationnel, typiquement masculin, blanc, hétérosexuel et valide, et de l'autre tous les groupes et individus jugés plus ou moins éloignés de cette norme. Sans embrasser aveuglément tous les aspects de ces thèses à la portée profondément idéologique, nous pourrions en tirer de précieux outils permettant d'éclairer la dimension anti-anthropocentriste des œuvres de notre corpus, et surtout la ou les manières dont cette dimension peut se révéler corrélée à d'autres problématiques sociétales – notamment féministes – et exprimer en se combinant avec ces dernières une plus vaste tension vers l'émancipation, dotée de multiples facettes.

Deux courants contemporains de critique littéraire s'attachent, au moins en partie, à étudier des enjeux proches de ceux que nous venons d'indiquer, et pourront ainsi nous fournir des pistes méthodologiques essentielles. Le premier est l'*écocritique* ou critique littéraire écologique, qui a été importée des États-Unis et a connu ces dernières années des déclinaisons italiennes notables, en particulier au travers des travaux de Serenella Iovino et Niccolò Scaffai, lesquels en ont proposé une théorisation ainsi qu'une application à des œuvres italiennes, parmi lesquelles certaines dont nous traiterons ici³. L'*écocritique*, au moins dans sa version la plus récente et européenne, s'intéresse aux diverses façons dont les textes littéraires peuvent véhiculer des discours, implicites ou explicites, conscients ou inconscients, portant sur les *relations* entre l'être humain, son environnement et les altérités qui peuplent ce dernier ; c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles elle est définie par Iovino et par d'autres comme le filon critique le plus à même d'analyser des textes littéraires selon une perspective posthumaniste⁴. Le second courant est la *zoopoétique*, qui peut en partie être considérée comme une ramification de l'*écocritique* ; nous nous appuyerons essentiellement sur les travaux d'Anne Simon, principale artisane et défenseuse d'une *zoopoétique* à la française. Selon ses indications, cette dernière se donne pour but d'étudier les représentations animales dans les œuvres littéraires, les représentations

³ IOVINO Serenella, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milan, Edizioni Ambiente, 2006 ; SCAFFAI Niccolò, *Letteratura e ecologia*, Rome, Carrocci Editore, 2017.

⁴ Voir *infra*, p. 152

des rapports entre bêtes et êtres humains ou encore celles de l'animalité *intérieure* à l'être humain, en portant une attention soutenue aux modalités proprement littéraires et linguistiques par lesquelles ces représentations sont véhiculées.

Notre étude zoopoétique sera cependant entièrement orientée vers l'exploration de la notion de frontière, et c'est pourquoi elle reposera sur la recherche et l'analyse de quelques motifs et procédés spécifiques qui, chacun à sa manière, sont particulièrement aptes à manifester littérairement une certaine porosité de la séparation entre humain et animal.

Avant tout, deux motifs qui ne sont pas propres à la littérature mais se retrouvent fréquemment dans les arts visuels, et dont nous montrerons qu'ils sont en quelque sorte jumeaux : la métamorphose et l'hybridité. L'une et l'autre peuvent être considérées comme des transgressions en acte des frontières biologiques et ontologiques : la première se définit comme le passage d'un état à un autre voire, souvent, d'un règne (animal, végétal) à un autre – le texte fondateur en la matière est bien entendu le poème d'Ovide –, et la seconde comme la coprésence au sein d'un même individu de caractéristiques relevant d'espèces ou catégories d'êtres différentes – on peut penser à des figures mythologiques comme le centaure ou la sirène. Notre hypothèse de travail sera que les hybrides comme les êtres métamorphiques pourraient, dans certaines conditions, se faire les vecteurs ou les représentants de visions du monde fort éloignées de celle autour de laquelle s'est structurée la société occidentale. Ils porteraient notamment en germe une remise en question de présupposés centraux dans notre système de valeurs et notre imaginaire, tels que la notion d'identité comme essence immuable et imperméable, ou l'idée d'une hiérarchie des espèces dominée par l'être humain, radicalement et définitivement séparé de tous les autres êtres.

Les deux autres notions sur lesquelles nous appuierons notre examen des créatures représentées sont celles d'anthropomorphisme et d'allégorie ; elles ne sont pas, elles non plus, propres au domaine de la littérature mais renvoient à des procédés représentationnels pouvant se retrouver dans la plupart des arts, ainsi que, pour ce qui

est de l'anthropomorphisme, dans divers champs de la connaissance comme la théologie ou l'éthologie. Tous deux consistent à attribuer des caractéristiques ou des significations relevant de la sphère humaine à des choses ou des êtres non-humains : une représentation anthropomorphique peut par exemple donner à des animaux des traits physiques ou psychologiques humains, tandis qu'une allégorie dissimulera sous les traits d'un animal une notion abstraite appartenant au champ de la psychologie ou de la société humaines (par exemple un défaut ou une qualité), qui sera le véritable objet de la représentation. À première vue, l'un et l'autre risquent souvent d'avoir pour implication l'occultation pure et simple des attributs réels de l'animal représenté ; mais nous partirons de l'hypothèse selon laquelle un usage critique et non simpliste de l'allégorie comme de l'anthropomorphisme pourrait contribuer à la portée éthique – y compris une portée éthique d'ordre anti-anthropocentrique – d'une œuvre littéraire.

Nous nous attacherons donc à proposer une lecture des œuvres structurée autour de l'examen systématique de la présence et de l'interaction de ces quatre notions, afin de comprendre comment l'usage spécifique fait de chacune d'elle par les différents auteurs participe à la création d'un propos plus ou moins novateur sur la question des frontières humain-animal. Il s'agira à la fois de dégager la vision que propose chaque texte de l'animalité et des relations entre humain et animal, et d'analyser les façons dont l'hybridité et la métamorphose peuvent se faire les vecteurs de discours éthiques embrassant des questions encore plus larges comme celle des liens structurels entre différentes formes de domination.

Il est temps de présenter le corpus d'œuvres littéraires qui fera l'objet de nos analyses, basées sur la grille de lecture dont nous avons esquissé les contours.

Nous avons choisi de nous concentrer sur trois auteurs, dont deux, à savoir Paolo Volponi et Anna Maria Ortese, appartiennent au canon littéraire italien du XX^{ème} siècle (ils sont tous deux morts dans les années 1990), tandis que la troisième, Laura Pugno, peut être qualifiée d'hyper-contemporaine, puisqu'elle est actuellement vivante et en activité ; on remarque tout de suite la relative hétérogénéité chronologique

caractérisant ce trio. Volponi comme Ortese ont vécu tous les événements marquants du ^{XX}^{ème} siècle italien postérieurs à la Première Guerre mondiale – fascisme, second conflit mondial, reconstruction, essor du capitalisme et de la société de consommation – et ont partagé les idéaux communistes largement diffusés parmi les intellectuels de l’après-guerre. Ils ont tous deux eu l’occasion de séjourner, dans des mesures bien sûr très différentes, dans ce haut lieu de l’espoir en une culture industrielle « sociale » qu’était l’usine Olivetti à Ivree ; ont sans aucun doute fréquenté, au moins de loin, le même milieu littéraire ; et ont par ailleurs entretenu au moins une relation épistolaire sporadique, comme en témoignent une lettre et une carte postale conservées dans le fonds Ortese des Archives d’État de Naples. Pugno, pour sa part, a commencé son activité d’écrivaine dans les années 2000, alors que l’histoire des sociétés occidentales et du capitalisme était entrée dans une nouvelle phase. Une phase où l’hégémonie du système en question est désormais totale, mais où, dans le même temps, diverses crises ont acquis une ampleur telle que sa pérennité peut paraître en péril à certains observateurs : les crises économiques, bien sûr, l’émergence du terrorisme international, les crises migratoires, et enfin la crise climatique, celle qui menace le plus directement et intensément la poursuite des modes de vie actuels. La prise de conscience contemporaine, toujours plus précise, des enjeux écologiques se traduit notamment par une évolution de l’imaginaire apocalyptique collectif, dont l’attention se déplace en grande partie de la peur nucléaire – centrale chez Volponi – à celle d’un effondrement lié au changement climatique – que l’on retrouve chez Pugno. Cette dernière écrit en outre à une époque où les questions qui nous intéressent ici sont l’objet d’une attention théorique et militante de plus en plus marquée, qu’il s’agisse de la question animale, du caractère non soutenable du système économique en place au vu des ressources planétaires, ou encore des liens pouvant exister entre diverses formes de domination, parmi lesquelles la domination patriarcale des femmes et celle, anthropocentriste, de la nature et des animaux. Enfin, les pensées posthumaniste et écoféministe qui nous serviront de cadre théorique ont pris leur essor dans ces mêmes années, donnant lieu à des publications essentielles (comme *What is Posthumanism ?* de

Cary Wolfe ou *The Posthuman* de Rosi Braidotti), et des textes de référence publiés aux États-Unis à la fin du siècle dernier ont connu une diffusion mondiale, et donc également européenne.

Tout cela signifie que la relation entre les œuvres étudiées et les idées convoquées pour les analyser variera dans notre étude d'un auteur à l'autre. Il s'agira plutôt d'un rapport anachronique dans les cas de Volponi et d'Ortese, qui à cet égard pourront apparaître comme « visionnaires » (terme qui a été appliqué à maintes reprises à l'un comme à l'autre) dans le sens où leurs textes anticipent de manière frappante des enjeux et réflexions d'une actualité brûlante aujourd'hui, mais qui étaient, à l'époque où ils écrivaient, éloignés de la scène politique et intellectuelle italienne. Pugno, de son côté, est la seule de nos trois écrivains susceptible d'avoir croisé certains des penseurs convoqués ; par ailleurs, certaines de ses déclarations suggèrent qu'elle est, à tout le moins, au fait des grands enjeux de l'écoféminisme, à commencer par les rapprochements millénaires, au sein de la tradition occidentale, entre les deux "pôles" dominés que sont le féminin et le monde naturel⁵. On pourrait donc résumer ainsi l'une des raisons ayant motivé notre choix de corpus : celui-ci devrait permettre de montrer à quel point Volponi comme Ortese étaient capables de mêler, de manière assez exceptionnelle, des préoccupations politiques et sociétales propres à leur temps avec d'autres beaucoup moins répandues alors, ce qui fait d'eux des précurseurs de tout un filon de pensée critique qui a mûri par la suite, et dont *Sirene* peut être considéré comme une manifestation exemplaire dans le champ de la littérature.

S'ajoute à ces différences temporelles la différence de genre, puisque nous avons sélectionné un auteur et deux autrices. Or, ces deux dernières mettent en scène des histoires dont la portée idéologique inclut une dimension féministe plus ou moins explicite, qui est en revanche complètement absente des œuvres de Volponi dont nous parlerons. Nous n'entendons évidemment pas affirmer qu'une œuvre écrite par une femme serait nécessairement féministe, ou qu'une œuvre écrite par un homme ne

⁵ Voir *infra*, p. 722

pourrait pas l'être ; mais il sera malgré tout intéressant d'observer comment le traitement de thématiques similaires, et liées à des présupposés idéologiques très proches, peut varier en fonction du genre de l'auteur ou de l'autrice – et en fonction de la volonté ou non de sa part d'inclure les questions de genre parmi les objets de réflexion auxquels son œuvre est censée inviter. Nous verrons ainsi que l'anti-anthropocentrisme assumé des différents romans se colore de teintes plutôt écoféministes chez Ortese et Pugno, et plutôt posthumanistes chez Volponi (quoique, on le verra, chaque œuvre puisse comporter des aspects relevant de l'un et l'autre courants philosophiques).

Mais venons-en aux textes spécifiques que nous avons sélectionnés chez chacun de ces auteurs comme objets privilégiés de notre analyse. Il s'agit uniquement de romans, bien que tous trois aient également écrit des nouvelles et de la poésie ; ce choix dérive d'une volonté de notre part d'étudier les variations subies par certains thèmes et problématiques au sein d'une forme donnée – en l'occurrence, une forme dans laquelle les trois écrivains ont obtenu leurs résultats littéraires les plus notables, et qui est particulièrement propice au déploiement et à l'approfondissement des motifs "du brouillement des frontières" que sont la métamorphose et l'hybridité. Les romans choisis sont : *Il pianeta irritabile* (1978) de Volponi ; la « trilogie fantastique » d'Ortese, composée de *L'Iguana* (1965), *Il cardillo addolorato* (1993) et *Alonso e i visionari* (1996) ; et enfin, *Sirene* (2007) et *La ragazza selvaggia* (2016) de Pugno. Outre leur appartenance à la forme romanesque, tous ces textes ont en commun une proximité plus ou moins marquée avec les genres dits "de l'imaginaire" que sont la science-fiction et le fantastique ; la question des genres – et de leur possible mélange – sera récurrente tout au long de notre étude, dans la mesure où toutes les œuvres choisies peuvent être définies comme des hybrides textuels, dans lesquels le traitement original des thématiques liées aux frontières ontologiques dépend largement d'un rapport complexe aux normes et codes provenant de la tradition de ces genres.

La principale nouveauté de notre travail consiste à rapprocher ces trois auteurs *a priori* très différents pour leur poser des questions identiques, afin de proposer un échantillon indicatif des constantes mais aussi de la variété des formes que peut prendre une littérature dont la portée morale et politique, d'orientation anti-anthropocentrique, serait fondée sur des jeux autour de la frontière humain-animal, tout en s'élargissant pour embrasser la question des dominations dans un sens beaucoup plus vaste. Cette dimension anti-anthropocentrique, pour chacun des trois auteurs, a déjà amplement été détectée par la critique, si bien que nous aurons l'occasion de nous appuyer sur une littérature secondaire relativement abondante, s'intéressant de manière plus ou moins approfondie aux relations entre humanité et animalité.

Il nous faut au préalable indiquer que la critique littéraire italianiste a commencé depuis une dizaine d'années à s'emparer explicitement des thèmes et concepts posthumanistes, principalement dans des travaux publiés en anglais comprenant des chapitres sur certains de nos auteurs. On peut citer notamment deux ouvrages collectifs : le premier, intitulé *Thinking Italian Animals*⁶, s'intéresse à la question animale dans la littérature et le cinéma italien selon une approche largement posthumaniste, et le deuxième, *Posthumanism in Italian Literature and Film*, regroupe des écrits critiques centrés sur un grand nombre de questions abordées par ce courant philosophique. Mais venons-en plus spécifiquement à la littérature secondaire portant sur notre corpus.

Volponi comme Ortese, bien qu'ils se trouvent légèrement en marge du canon littéraire italien *novecentesco*, ont reçu une attention nourrie de la part du milieu universitaire, sous la forme aussi bien de monographies que de colloques (et actes de colloques), d'ouvrages collectifs ou encore d'articles variés. Les deux monographies

⁶ AMBERSON Deborah, PAST Elena, *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

de référence – celle de Zinato pour Volponi et celle de Clerici pour Ortese⁷ – ne sont bien entendu pas centrées sur l’anti-anthropocentrisme dans leurs œuvres, mais en tiennent néanmoins compte dans l’analyse ponctuelle qu’elles proposent des romans qui nous intéressent le plus.

Zinato est par ailleurs responsable de la publication du volume volponien *Del naturale e dell’artificiale*, réunissant un certain nombre d’écrits portant sur des thèmes liés à la nature ou aux animaux⁸. En revanche, l’auteur originaire d’Urbino n’a jusqu’ici jamais fait l’objet d’une monographie qui serait centrée sur ces questions⁹. Certaines études plus resserrées – articles ou chapitres de livres – ont cependant tenté des lectures proches de la zoopoétique ou de l’écocritique, et nous offriront par conséquent des pistes particulièrement intéressantes à explorer dans le cadre de ce travail. On peut citer avant tout la présence d’études sur Volponi dans deux ouvrages explorant plus largement les rapports de la littérature italienne avec, dans un cas, les questions écologiques – *Ecologia e letteratura* de Niccolò Scaffai –, et dans l’autre avec la question animale, abordée selon un angle d’approche posthumaniste – il s’agit de l’article de Fioretti intitulé « Foreshadowing the Posthuman » et publié au sein de l’ouvrage collectif déjà mentionné *Thinking Italian Animals*¹⁰. Nous pouvons ajouter quelques autres travaux auxquels nous aurons l’occasion de nous référer pour leurs apports sur différents aspects de l’œuvre : avant tout, deux articles sur les rapports entre humain

⁷ ZINATO Emanuele, *Volponi*, Palerme, Palumbo, 2001 ; CLERICI Luca, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milan, Mondadori, 2002.

⁸ VOLPONI Paolo, *Del naturale e dell’artificiale* (éd. ZINATO Emanuele), Ancône, il lavoro editoriale, 1999. Nous sommes actuellement engagée dans un travail collectif de traduction d’une grande partie de ces écrits, amorcé lors d’un atelier de traduction co-organisé avec Marie Fabre, Mauro Candiloro, Lucrezia Chinellato, Elena Paroli et Hugo Semilly à l’ENS de Lyon entre 2018 et 2020. C’est à cette traduction, pour l’instant non publiée, que nous nous référerons pour les citations de textes tirés de cet ouvrage.

⁹ L’ouvrage d’Alessandro Gaudio, bien qu’il soit intitulé *Animale di desiderio*, ne parle en fait que très occasionnellement d’animalité. GAUDIO Alessandro, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell’opera di Paolo Volponi*, Pise, Edizioni ETS, 2008.

¹⁰ FIORETTI Daniele, « Foreshadowing the Posthuman. Hybridization, Apocalypse, and Renewal in Paolo Volponi », in AMBERSON Deborah, PAST Elena, *Thinking Italian Animals, op. cit.*, p. 145-158.

et animal dans *Il pianeta irritabile*¹¹ ; mais aussi plusieurs essais ou articles étudiant ce roman en lien avec la thématique dystopique ou post-apocalyptique¹² – dimension sur laquelle nous devons nécessairement nous pencher – ; et deux autres encore qui approfondissent le traitement de la corporéité chez Volponi, thème central dans toute son œuvre et qui se trouvera au cœur de notre analyse des représentations animales dans *Il pianeta*¹³. Citons enfin un article de Toracca sur l'évolution de la présence et de la nature d'éléments liés au conte dans l'œuvre volponienne, qui nous fournira des indications très utiles à la compréhension des rapports entre certaines caractéristiques propres à *Il pianeta irritabile* et son insertion dans un parcours poétique et idéologique particulier¹⁴. Autrement dit, de nombreuses pistes ont déjà été proposées par la critique dans la direction d'une lecture zoopoétique et posthumaniste de *Il pianeta*, sans être cependant véritablement approfondies ; c'est cela que notre étude se proposera d'accomplir, notamment en mettant ces questions en relation avec la dimension utopique de l'écriture volponienne.

Le cas d'Ortese est un peu différent dans la mesure où la portée "animaliste" d'une bonne partie de son œuvre et surtout de la « trilogie fantastique », que nous étudierons ici, est tout à fait explicite et ne pouvait manquer de se trouver régulièrement sous les feux des projecteurs de la critique. À vrai dire, il paraît même étonnant qu'il n'existe pas à ce jour une étude monographique portant spécifiquement sur cette question dans

¹¹ INGLESE Andrea, « L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi », *Cahiers d'études italiennes*, n° 7, 2008 ; ZUBLENA Paolo, « Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel *Pianeta irritabile* di Volponi », in RITROVATO Salvatore, TORACCA Tiziano, ALESSANDRONI Emiliano, *Volponi estremo*, Pesaro, Metauro, 2015, p. 461-476.

¹² FIORETTI Daniele, *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature. Pasolini, Calvino, Sanguineti, Volponi*, New York, Palgrave Macmillan, 2017 ; MUSSGNUG Florian, « Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni 1970 », *Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e la comunicazione*, n° 1, 2003, p. 19-32 ; PICCHIONE John et MARCHIONNE PICCHIONE Luciana, « Le modalità della disperazione apocalittica », *Otto-Novecento*, n° 3-4, 1980, p. 63-87 ; PISCHEDDA Bruno, *La grande sera del mondo*, Turin, Nino Aragno Editore, 2004, p. 277-306.

¹³ MOBILI Giorgio, *Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon, Puig, Volponi*, New York, Peter Lang, 2008 ; TCHEHOFF Igor, *Il soggetto corporale nella narrativa di Paolo Volponi* (thèse de doctorat), Stockholm, Stockholm University Press, 2009.

¹⁴ TORACCA Tiziano, « La favola nella narrativa di Paolo Volponi : una filigrana ideologica », *Italianistica : Rivista di letteratura italiana*, n° 42/1, janvier-avril 2013, p. 145-164.

l'œuvre ortésienne – absence que notre long chapitre sur cette dernière aura pour objectif, entre autres, de pallier – ; on peut toutefois citer ce qui s'en approche le plus, à savoir la thèse de doctorat de Tondello sur les animaux et les enfants « extraordinaires » dans l'œuvre d'Ortese et de son amie Paola Masino¹⁵. D'autres monographies importantes évoquent la question sans en faire leur objet principal, qu'il s'agisse de la volumineuse biographie de référence rédigée par Luca Clerici, de la monographie de Monica Farnetti¹⁶, de la récente étude de Cristina Vignali De Poli sur les implications idéologiques des œuvres d'Ortese jusqu'à *L'Iguana*¹⁷, ou encore d'un ouvrage en anglais de Vilma de Gasperin sur les thèmes de l'Autre et de la perte dans l'œuvre ortésienne¹⁸. Il nous faut enfin mentionner quelques écrits critiques plus précisément centrés sur des questions en lien avec l'animalité (comme un chapitre d'ouvrage de Farnetti sur le « bestiaire » ortésien¹⁹), voire proposant une analyse d'ordre éco-poétique ou zoopoétique des relations entre humanité et animalité : les plus notables sont un chapitre de l'ouvrage de référence sur l'écocritique en Italie, *Ecologia letteraria* de Serenella Iovino, consacré à *L'Iguana*, un article de Rossella Di Rosa sur « La questione animale » dans *Alonso e i visionari*, et un autre article de Tatiana Crivelli sur les « dispositifs tératologiques » dans l'ensemble de la « trilogie »²⁰. Nous chercherons donc à nourrir notre analyse de tous ces apports afin d'avancer une

¹⁵ TONDELLO Elisabetta, *Construction and Disruption. An Analysis of the Thematic Contribution of Extraordinary Children and Animals in the Works by Paola Masino and Anna Maria Ortese*, thèse de doctorat soutenue en Janvier 2012 à l'université de Warwick (dactyl.).

¹⁶ CLERICI Luca, *Apparizione e visione*, op. cit. ; FARNETTI Monica, *Anna Maria Ortese*, Milan, Mondadori, 1998. Ces deux critiques sont également responsables des éditions de référence d'un certain nombre d'ouvrages d'Ortese.

¹⁷ VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'Iguana : le parcours littéraire et idéologique d'Anna Maria Ortese*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont-Blanc, 2020.

¹⁸ DE GASPERIN Vilma, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

¹⁹ FARNETTI Monica, « Appunti per una storia del bestiario femminile : il caso di Anna Maria Ortese », in BIAGINI E., NOZZOLI A. (dir.), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, p. 71-83.

²⁰ IOVINO Serenella, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milan, Edizioni Ambiente, 2006, p. 75-88 ; DI ROSA Rossella, « "La Questione Animale" di Anna Maria Ortese : Alonso e i visionari e l'etica del soccorso », *Ecozona, European Journal of Literature, Culture and Environment*, n° 7/2, 2016, p. 134-14 ; CRIVELLI Tatiana, « L'iguana, il cardillo, il puma : animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n° 55/2, 2008, p. 79-88.

interprétation plus vaste des représentations liées à l'animalité – mais aussi à la métamorphose et à l'hybridité – chez Ortese ; nous tenterons également de démontrer l'hypothèse, pour l'instant guère explorée par la critique (sauf dans une version très réduite sous la plume de Di Rosa), que les dispositifs narratifs et symboliques des trois romans véhiculent des "messages" extrêmement proches de ceux que l'on peut trouver au sein d'une branche particulière de l'écoféminisme qui met en relation l'idée d'« éthique du *care* » avec la question animale.

Concernant Pugno, la littérature critique disponible est naturellement réduite du fait que son activité d'écrivain a commencé bien plus récemment, mais malgré tout assez dense pour une auteure hyper-contemporaine. C'est surtout *Sirene* qui a déjà attiré l'attention de nombreux chercheurs, dont plusieurs y ont par ailleurs décelé des affinités importantes avec la pensée posthumaniste. Deux des essais les plus pertinents sont des chapitres contenus dans les deux ouvrages collectifs que nous avons cités plus haut pour la critique posthumaniste italienne²¹ ; un autre, publié en 2013 par Roberta Tabanelli, propose une lecture « féministe posthumaniste » de *Sirene* et de plusieurs nouvelles de Pugno²² ; Simone Brioni et Daniele Comberiati consacrent un paragraphe intéressant à *Sirene* dans la section « Postumano » de leur ouvrage récent sur la science-fiction italienne²³ ; on peut enfin citer un article de Pierpaolo Antonello dans le dernier numéro de la revue *Narrativa*²⁴. On ne trouve en revanche pas encore de travaux sur cette autrice qui adopteraient une optique plutôt écoféministe, en dehors d'un article comparatif d'Irene Cecchini où elle esquisse une telle analyse, et d'un article signé par

²¹ AMICI Marco, « Post-Anthropocentric Perspectives in Laura Pugno's Narrative », in FERRARA Enrica Maria (dir.), *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, op. cit., p. 73-91 ; Fulginiti Valentina, « The Postapocalyptic Cookbook. Animality, Posthumanism, and Meat in Laura Pugno and Wu Ming », in AMBERSON D., PAST E., *Thinking Italian Animals*, op. cit., p. 159-176.

²² TABANELLI Roberta, « Al di là del corpo : La narrativa (postumana) di Laura Pugno », *Italian Culture*, n° 28/1, 2010, p. 3-20.

²³ BRIONI Simone, COMBERIATI Daniele, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milan-Udine, Mimesis, 2020, p. 178-182.

²⁴ ANTONELLO Pierpaolo, « Post-umano, troppo post-umano : *Sirene* di Laura Pugno », in *Ibid.*, p. 155-171.

nous-même paru en 2022²⁵. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous appliquerons à *Sirene* – ainsi qu'à *La ragazza selvaggia*, son roman "jumeau" selon nous – une grille de lecture plus écoféministe que posthumaniste (sans nous priver des instruments de réflexion offerts par le second courant théorique), l'autre raison étant qu'une telle lecture permettra d'approfondir la question des dominations, fil rouge de notre étude, d'une manière encore bien différente de ce que nous aurons pu observer chez Volponi et Ortese.

À la lumière de toutes ces précisions, nous pouvons à présent définir l'approche qui sera la nôtre dans les chapitres consacrés à l'interprétation des œuvres, et qui se nourrira à la fois de la critique existante, de certains apports théoriques et d'une analyse textuelle minutieuse pour tenter de proposer une lecture nouvelle, faisant le lien entre la représentation des frontières humain-animal et les significations éthiques et politiques des œuvres. Nous suivrons dans chacun de nos chapitres une logique plutôt monographique, proposant une lecture globale et cohérente de chaque œuvre – ou d'un petit ensemble d'œuvres ayant de nombreux points communs, dans les cas d'Ortese et de Pugno –, avant de conclure notre étude par une synthèse comparative visant à confronter les différents traitements observés des thèmes et problématiques qui nous occupent. Ce choix de plan, *a priori* peu commun pour une étude thématique portant sur plusieurs auteurs, s'explique principalement par le fait que l'un des buts de notre travail est de proposer une lecture nouvelle et "organique" de chacune des œuvres étudiées, afin de mettre en lumière la manière dont elles sont non seulement imprégnées des thèmes qui nous occupent, mais même entièrement construites autour de ces derniers. Ainsi, si des points de convergence relevant du détail pourront parfois

²⁵ CECCHINI Irene, « La "Marâtre Nature" et la femme *révoltée* : visions subversives chez Marie Darrieussecq, Laura Pugno et Han Kang », *Pagaille*, n° 1 : *Marâtre Nature. Quand Gaïa contre-attaque*, 2021, p. 37-47 ; AUBERT-NOËL Amélie, « Il potenziale decostruttivo della donna-animale in *Sirene* e *La ragazza selvaggia* di Laura Pugno », in ONNIS Ramona, PALLADINO Anna Chiara, SPINELLI Manuela (dir.), *Fantascienza femminista. Immaginare il genere nella cultura italiana contemporanea*, Florence, Franco Cesati Editore, 2022, p. 135-143.

émerger, c'est principalement sur des aspects structurels, ainsi que sur la vision éthique globale émergeant de ces romans, que pourra s'effectuer la comparaison – raison pour laquelle il nous paraît plus pertinent de la mener au terme de notre travail, après avoir analysé longuement les textes dans leurs spécificités.

Notre lecture du corpus comportera deux volets complémentaires, le premier s'appuyant sur les réflexions et outils propres à la zoopoétique afin d'analyser la nature des représentations animales présentes dans les textes et le positionnement de ces derniers vis-à-vis des conceptions traditionnelles de l'animalité, exposées dans notre premier chapitre. Nous tiendrons compte dans cette partie de notre travail des différents axes de recherche de la zoopoétique à la française telle qu'elle est promue par Anne Simon : le questionnement sur les tentatives (ou non) de certains auteurs de rendre compte narrativement et stylistiquement d'autres manières d'être au monde, celui, plus « zoopolitique », sur la relation effective de domination existant entre nous et les bêtes, et enfin le problème de l'animalité *intérieure* de l'être l'humain (et sa répression par la tradition humaniste ainsi que la possible nécessité de la reconnaître et de lui donner libre cours). La particularité de cette approche réside dans l'attention constante aux modalités propres à l'écriture par lesquelles une telle recherche peut être décelée dans les œuvres étudiées, autrement dit aux potentialités cognitives et éthiques spécifiques de l'écriture littéraire. Nos lectures des œuvres de Volponi et d'Ortese s'ouvriront ainsi, juste après une présentation approfondie des auteurs, par un chapitre proprement zoopoétique, qui sera en revanche absent de la partie portant sur Pugno dans la mesure où ses romans ne comportent pas de figures véritablement animales.

Le second volet de notre analyse constituera la partie la plus substantielle de notre lecture de chacun des trois auteurs ; il s'agira de proposer une interprétation de la portée éthique et politique de leurs romans en nous appuyant sur le vaste cadre théorique que toute notre première partie aura tenté de délimiter (et qui sera ponctuellement complété par des précisions sur certaines branches de l'écoféminisme dont les idées sont les plus aptes à éclairer les œuvres d'Ortese et de Pugno). Nous

tenterons, par une lecture au plus près des textes et particulièrement attentive aux variations autour des figures du brouillement des frontières que sont la métamorphose et l'hybridité, de mettre en lumière les "visions du monde" émergeant de chacun d'entre eux, différentes les unes des autres mais apparentées par un certain nombre de points communs. On verra que les principaux sont une profonde remise en question de l'existence d'une séparation ontologique infranchissable entre humain et non-humain et la promotion d'une nécessaire révision des relations entre ces deux catégories, sur fond de dénonciation des logiques d'exploitation au cœur du système capitaliste contemporain. Le véritable fil directeur de notre interprétation de ces œuvres – lequel sera au cœur de la nouveauté des lectures que nous souhaitons en proposer – sera donc la question plus large des rapports de domination structurant les sociétés occidentales, selon une logique se rapprochant notamment de la notion d'intersectionnalité aujourd'hui répandue au sein de tout un pan du féminisme, mais qui inclura, à la différence de ce dernier ou du moins de la plupart de ses représentants, le problème de la domination humaine sur le non-humain, considérée comme structurellement liée aux dominations intra-humaines.

Comme nous l'avons annoncé, notre travail sera divisé en trois grandes parties s'attardant sur chacun des trois auteurs selon une logique monographique. Elles seront cependant précédées d'une partie essentiellement philosophique, dans laquelle seront précisées un certain nombre de notions dont l'ensemble constituera le cadre théorique de notre analyse des textes.

Le premier chapitre retracera, en s'appuyant principalement sur le précieux travail d'Élisabeth de Fontenay²⁶, l'évolution des traitements de la « question animale » dans l'histoire de la pensée occidentale, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque la plus récente. Nous verrons ainsi quels sont les principaux arguments employés de part et d'autre du débat millénaire sur le « propre de l'homme », autrement dit sur l'existence d'une

²⁶ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Points, 1998.

unicité et d'une supériorité de l'être humain qui justifieraient sa domination sur le reste du vivant. Cela nous permettra de mieux comprendre les postulats au cœur de la vision anthropocentriste qui a longtemps dominé notre culture et dont cette dernière est encore très largement imprégnée – vision à laquelle, cependant, s'est toujours opposée une tendance anti-anthropocentriste qui a acquis des proportions bien plus spectaculaires à partir de la fin du ^{XX}^{ème} siècle, et au sein de laquelle nos trois auteurs peuvent être positionnés dans des mesures différentes.

Nous explorerons dans un deuxième chapitre les deux filons de cette pensée anti- ou post-anthropocentriste qui nous semblent avancer les idées les plus intéressantes pour notre analyse du corpus : le posthumanisme philosophique et une certaine version de l'écoféminisme. Ces deux courants, qui ont fleuri dans les trois dernières décennies (quoique leurs prémisses remontent aux années 1970), ont en commun une même volonté de déconstruire la conception de l'humain héritée de la tradition philosophique occidentale afin de redéfinir notre relation aux altérités et de poser les fondements pour une refondation éthique et politique, impliquant la fin du système capitaliste. Si l'accent est surtout mis, du côté de l'écoféminisme, sur les liens structurels existant entre la domination des femmes par le patriarcat et celle de la nature par l'humanité tout entière, les auteurs posthumanistes mènent des réflexions sur le mécanisme plus large de la construction de l'Autre comme base de toute oppression, et sur la nécessité de redéfinir l'identité humaine comme étant non pas séparée de ses altérités (naturelles et technologiques) mais au contraire profondément liée à ces dernières et même fondamentalement « hybride » (position notamment au cœur des travaux de Roberto Marchesini). Posthumanisme et écoféminisme proposent donc des approfondissements de la question des rapports entre humain et non-humain, ainsi que de celle des dominations, qui nous seront précieuses pour analyser les questionnements suscités par les œuvres.

Notre troisième et dernier chapitre théorique resserrera encore la focalisation, en se concentrant sur quelques notions spécifiques qui nous semblent particulièrement aptes à véhiculer des questionnements liés aux frontières entre humain et animal : la

métamorphose, l'hybridité – ainsi que la monstruosité qui en est très proche –, l'anthropomorphisme et l'allégorie. Les trois premières ont beaucoup à voir avec les thèmes abordés par le posthumanisme et l'écoféminisme, et nous montrerons que certains usages de ces motifs narratifs, notamment tels qu'on les retrouve en science-fiction, peuvent avoir pour effet de remettre en question toute une série de certitudes concernant l'être humain et sa place dans le monde. L'anthropomorphisme et l'allégorie, qui relèvent plutôt du domaine des procédés représentationnels, peuvent également jouer un rôle similaire à la condition d'être utilisés de manière consciente et critique, à l'opposé de l'usage qui en a très largement été fait par la tradition littéraire. Ces deux dernières notions seront l'un des points sur lesquels nous nous concentrerons majoritairement dans le volet zoopoétique de nos lectures, tandis que les autres seront au cœur de nos analyses de la portée éthique et politique des œuvres.

Nous entamerons ensuite véritablement notre étude des textes, en commençant par un chapitre de présentation de Volponi. Une introduction de type biographique et bibliographique, mettant notamment en avant son implication au sein de l'entreprise visionnaire d'Adriano Olivetti et son engagement communiste, sera suivie de quelques réflexions sur les relations à la nature et aux animaux qui transparaissent dans son œuvre en général, et en particulier dans deux articles importants de l'auteur où il définit le rôle du poète comme étant de conserver le lien de l'humain avec la nature et les animaux, autrement perdu à l'époque contemporaine.

Le cinquième chapitre offrira une analyse approfondie des représentations de l'animalité dans *Il pianeta irritabile*, partant d'une typologie des espèces d'animaux présentes dans le récit ainsi que de la fonction et de l'importance narratives attribuées à chacune de ces bêtes. Nous affirmerons ensuite que la conception de l'animalité portée par le groupe de protagonistes est caractérisée par une tension entre, d'un côté, une vision idéalisée, véhiculée par les discours de l'éléphant Roboamo, et de l'autre une vision beaucoup plus concrète directement incarnée par les personnages, notamment par l'insistance extrême sur les diverses manifestations de leur corporéité.

Cette dernière dimension, comme le montrera la confrontation avec le grand roman volponien justement intitulé *Corporale*, comporte de nombreuses implications en lien avec la critique de la société contemporaine menée par l'auteur, et joue un rôle essentiel dans la portée subversive de ses œuvres.

Enfin, nous nous attarderons dans le sixième chapitre sur les multiples aspects d'ordre utopique décelables dans *Il pianeta irritabile*, avec le double objectif d'illustrer la complexité de ce roman, qui rend difficile toute interprétation univoque, et de questionner et approfondir l'intuition de Fioretti selon laquelle il s'agirait d'une œuvre préfigurant certaines idées fondamentales du posthumanisme²⁷. Ainsi, après avoir analysé dans quelle mesure le récit peut être qualifié d'utopie communiste, antihumaniste, écologique ou encore poétique, nous étudierons de plus près les différentes facettes de l'anti-anthropocentrisme radical déployé dans la narration, ainsi que les manières dont cette dernière nous semble appeler à une redéfinition des rapports de l'être humain avec ses altérités, principalement au travers de l'« hybridité » et de la transformation en animal du protagoniste humain, le nain Mamerte. Nous pourrions en fin de compte statuer en faveur de l'hypothèse de lecture proposée par Fioretti, qui s'avère cependant pouvoir cohabiter avec une grande diversité d'angles d'approche face à cette œuvre d'une originalité déconcertante.

La partie de notre étude consacrée à Ortese s'ouvrira elle aussi sur un chapitre de présentation de sa vie et de son œuvre, qui se concentrera notamment sur les liens entre sa biographie et l'évolution de ses convictions éthiques et politiques. Ayant toujours été située, par la force des choses, du côté des pauvres et des marginaux, l'autrice napolitaine a entretenu pendant de longues années une relation complexe avec le Parti communiste, avant de s'en éloigner et d'élargir le champ de son attention à tous les êtres malmenés par la société, y compris et surtout aux animaux non-humains. Nous nous attarderons particulièrement sur les écrits dans lesquels son

²⁷ FIORETTI Daniele, « Foreshadowing the Posthuman. Hybridization, Apocalypse and Renewal in Paolo Volponi », *op. cit.*

engagement pour la cause de la nature et des animaux s'exprime avec le plus de force et de transparence, à savoir les proses non-narratives comprises dans son dernier ouvrage publié de son vivant, *Corpo celeste*, ainsi que dans un volume posthume publié en 2016, *Le Piccole Persone*. Nous verrons se dégager de ces écrits une condamnation globale de toute exploitation de l'humain comme du non-humain, et l'affirmation d'une exigence morale fondamentale qui est celle du *secours* (« soccorso ») à apporter à tout être dans le besoin.

Le huitième chapitre présentera plus spécifiquement les trois romans de la « trilogie fantastique » et les figures d'animaux non-humains qui se trouvent au centre de chacun d'entre eux. Nous développerons notre analyse de ces figures, d'une part, à la lumière des préceptes de la zoopoétique, en tentant de déterminer quelle est leur part d'animalité "réelle" et d'anthropomorphisme, ainsi que la quantité de puissance d'agir (ou *agency*) qui leur est accordée ; et d'autre part, à la lumière des notions de métamorphose et d'hybridité telles que nous les aurons définies préalablement, afin de mettre en lumière le traitement de la frontière humain-animal dans chaque œuvre. Il en ressortira notamment le constat d'une "spiritualisation" croissante des bêtes en question, se traduisant par la transformation du mystérieux Chardonneret en une entité impalpable, sujet de crainte ou de vénération des personnages humains, et dans le dernier roman par celle du puma Alonso en un véritable « petit Christ », que son martyr a élevé au rang de divinité tutélaire de tous les êtres faibles et opprimés. La question de l'allégorie sera également importante dans cette phase de notre étude, chacune des trois figures s'avérant représenter, dans des proportions variées, la nature tout entière ainsi qu'un certain nombre de valeurs perdues ou négligées par l'humanité contemporaine.

Notre lecture d'Ortese se conclura par un long chapitre centré sur la nature du "message" éthique et politique véhiculé par les trois romans, ainsi que sur les modalités adoptées par l'autrice pour construire une véritable pédagogie morale. Cette pédagogie passe avant tout par la création de personnages « visionnaires », capables de *voir* ce qui est caché derrière la réalité conventionnelle – c'est-à-dire tout ce qui

relève des valeurs profondes de l'existence, et surtout l'universalité de la souffrance éprouvée par tous les êtres frappés par le malheur. La proximité récurrente dans l'œuvre d'Ortese, sur les plans narratif autant que symbolique, entre les animaux et les enfants illustre de façon paradigmatique cette parenté de tous les innocents opprimés ; l'Iguane Estrellita est au sein de la trilogie la figure qui incarne au plus haut point la proximité entre les enfants et les bêtes, ainsi que les liens structurels entre toute une série d'oppressions, allant de la domination patriarcale des femmes à celle des peuples colonisés par les Européens. La dernière section de ce chapitre exposera la nature exacte du message transmis aux lecteurs par la voix de certains personnages et même par les narrateurs : un message faisant largement écho aux conceptions des promoteurs écoféministes de l'« éthique du *care* », par son insistance sur la responsabilité de chacun envers les souffrances des autres êtres, ainsi que sur l'importance des émotions et des liens particuliers dans la construction de la conscience morale. Nous montrerons que ces idées sont portées non seulement par des discours explicites, mais aussi par la structure même des trois récits, au travers de ce que nous appellerons le schéma de la « conversion » qui caractérise le parcours des personnages principaux dans les trois récits.

La partie consacrée à Pugno, quant à elle, ne comptera que deux chapitres du fait que son statut d'écrivaine hyper-contemporaine implique l'existence d'une quantité de matériel disponible bien inférieure pour nourrir la présentation biographique, par rapport à des auteurs morts depuis plus de deux décennies. Dans un premier chapitre, nous exposerons malgré tout ce que les interventions publiques de Pugno permettent de savoir de sa vie et de sa poétique ; nous y introduirons également les deux romans étudiés, *Sirene* et *La ragazza selvaggia*, en les résumant et en mettant en parallèle la manière dont tous deux sont construits autour d'une figure "hybride" tirée d'un imaginaire collectif ancien, qui fait dans les deux cas l'objet d'une actualisation originale. Cette genèse commune ainsi que d'autres observations nous permettront

d'affirmer qu'il s'agit de romans "jumeaux", dont les similitudes thématiques et structurelles invitent à une lecture conjointe.

Le dernier chapitre de cette étude suivra une logique beaucoup plus comparative que tous les autres, dans le but de déployer toutes les facettes de la dimension écoféministe que nous percevons dans *Sirene*. Le premier volet consistera à approfondir la comparaison du roman de 2007 avec *La ragazza selvaggia*, mettant en évidence les nombreux points communs pouvant justifier une interprétation écoféministe des deux textes : à savoir, au premier chef, la répartition des rôles, avec notamment une figure féminine et animale, ou animalisée, placée au centre de la narration mais privée de toute focalisation interne et de toute agentivité, et gardée pendant presque tout le récit sous le contrôle de personnages humains de sexe masculin, avant de faire l'objet d'une libération finale qui lui permet de retourner à la vie sauvage. Nous nous attarderons aussi sur le motif du mutisme, qui peut être mis en résonance aussi bien avec des problématiques féministes qu'avec la "question animale". Dans un second volet, nous mettrons cette fois en relation *Sirene* avec des romans contemporains d'auteurs étrangers, *Cadavre exquis* d'Agustina Bazterrica et *Défaite des maîtres et possesseurs* de Vincent Message, afin de mieux analyser les spécificités du traitement par Pugno de la "dystopie de l'élevage industriel", et donc des questionnements liés à la consommation de viande. Nous verrons que c'est l'hybridité des créatures mises en scène comme faisant l'objet d'une double exploitation, alimentaire et sexuelle, qui distingue *Sirene* des deux autres romans, en mettant au premier plan non pas une "simple" dénonciation de l'élevage industriel mais plutôt un questionnement sur les connexions profondes entre l'exploitation des animaux et les violences sexuelles, et plus largement encore sur la réification et la marchandisation universelle des corps à l'ère de l'hégémonie capitaliste.

Les chapitres monographiques sur les trois auteurs seront suivis d'une brève synthèse comparative dans laquelle nous tenterons de démêler aussi bien les points de convergence que les variations observées au sein de notre corpus, d'abord sur le plan de l'analyse zoopoétique puis sur celui des perspectives éthiques et politiques

véhiculées par les motifs et procédés du brouillement des frontières entre humain et animal. Cette synthèse sera suivie de la conclusion générale de notre travail, dans laquelle nous résumerons les tenants et aboutissants de ce dernier, avant de tenter de dégager à partir du corpus étudié quelques tendances de la littérature post-anthropocentrique contemporaine qui mériteraient toute l'attention de la critique.

PREMIERE PARTIE – QUELQUES JALONS THEORIQUES

Chapitre 1 – Brève histoire de la question animale dans la pensée occidentale

Introduction

Il s'agira dans ce premier chapitre de poser un certain nombre de jalons fondamentaux concernant la pensée de l'animalité au sein de l'histoire des idées, afin de pouvoir situer par rapport à un long continuum entrecoupé de quelques exceptions, et marqué par un infléchissement récent mais radical, les références contemporaines auxquelles nous aurons recours. Il semble en effet difficile de produire une pensée zoopoétique d'une quelconque consistance sans la réintégrer dans le plus vaste champ des *Animal Studies* ; tout comme il serait présomptueux de vouloir analyser la façon dont nos auteurs travaillent au corps les frontières entre humain et animal sans tenir compte des apports du posthumanisme philosophique, dont l'un des piliers théoriques est précisément la redéfinition de l'identité humaine en fonction d'une relation nouvelle avec les altérités, dialogique et inclusive, et non plus oppositive et exclusive.

Le corpus théorique sur le sujet, du fait de l'essor remarquable connu par les *Animal Studies* au cours des dernières décennies, pourrait sans doute remplir une bibliothèque ; il nous faudra donc renoncer à toute prétention d'exhaustivité, et sélectionner les auteurs en fonction de l'approche que nous avons choisie. Il apparaîtra rapidement que le corpus en question présente une forte hétérogénéité d'ordre géographique : la première partie consiste en un passage en revue de la question animale dans la philosophie non seulement occidentale mais essentiellement continentale, tandis que nous nous attarderons ensuite sur des courants

philosophiques qui se sont avant tout développés dans le monde anglo-saxon – le posthumanisme et l'écoféminisme. Ces choix sont à rapprocher de la volonté qui nous anime de trouver un équilibre entre les principes de l'*ecocriticism* originel à l'anglo-saxonne et les méthodes (qui se veulent plus littéraires et plus attentives à la complexité du réel) de la critique écologique européenne, en particulier française et italienne, ainsi que de la branche de l'écologie littéraire appelée en France zoopoétique. Nos références théoriques majeures inscrivent assez largement ce travail dans la tradition tout juste naissante de la zoopoétique appliquée à la littérature italienne : les noms convoqués de façon récurrente par les critiques s'essayant à ce type de lecture sont en effet Derrida, Agamben, Marchesini, parfois Fontenay, mais aussi Braidotti et d'autres auteurs posthumanistes. Cette proximité entre *Animal Studies* et posthumanisme observable au sein des études italiennes, qui découle sans doute en partie de la double casquette de Roberto Marchesini, à la fois éthologue reconnu et théoricien du *post-human*, et que l'on ne retrouve pour le moment pas du tout en France, nous semble féconde en ce qu'elle permet de poser, de presque toutes les manières possibles, la question du « propre de l'homme » et celle de la pertinence même des catégories séparées sur lesquelles se fonde notre société. C'est pourquoi, après un panorama plus ou moins chronologique de l'histoire de la question animale en Europe, nous nous pencherons sur le problème plus précis du « propre de l'homme » et sur les idées des deux courants anti- ou post-anthropocentristes que sont le posthumanisme et de l'éco-féminisme, avant d'aborder, en relation avec tout ce qui précède, les notions qui se trouveront au cœur de notre lecture des œuvres : l'hybridité, la métamorphose et l'anthropomorphisme.

Il existe en France deux auteurs qui ont, de façon plus précise et plus approfondie que beaucoup d'autres, tracé les contours d'une histoire de la philosophie « à l'épreuve de la question animale »²⁸ : Jacques Derrida, notamment dans les conférences regroupées sous le titre fameux *L'animal que donc je suis*²⁹, et Elisabeth de Fontenay,

²⁸ DE FONTENAY Élisabeth, *op. cit.*

²⁹ DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

autrice de plusieurs ouvrages sur le sujet mais surtout de l'impressionnante somme intitulée *Le silence des bêtes*. Leurs travaux, dont la postérité est déjà remarquable, constituent une ressource infiniment précieuse pour qui veut s'aventurer dans l'immense domaine de la pensée européenne sur l'animalité, ils seront donc nos guides dans cette tentative de synthétiser ce qui a pu être écrit de l'Antiquité jusqu'au dernier quart du XX^{ème} siècle.

Notre panorama a pour but de prendre la mesure des enjeux les plus récurrents de toute définition de l'animalité. En particulier, on retrouve sans cesse la question de savoir si les animaux sont dotés d'une âme, ou bien de la raison – en tout cas d'une dimension détachée de la sphère corporelle voire opposée à celle-ci. C'est le principal objet de polémique jusqu'à l'époque moderne, qui sous-tend deux autres questions plus vastes, et cruciales : celle de la proximité ou au contraire de l'éloignement indépassable des animaux par rapport à l'être humain, et celle, étroitement liée à la précédente, de leur inclusion dans la sphère morale (comme sujets ou comme objets).

Ces quelques éléments permettent déjà de faire un constat essentiel pour nos réflexions à venir : les problèmes ontologiques sont bien souvent, en matière de réflexion sur l'animalité, indissociables des considérations éthiques. Traditionnellement, toute affirmation de notre ressemblance de nature avec les animaux non-humains a pour corollaire une plus grande attention portée à ces derniers sur le plan moral, tandis que des conceptions de l'animalité comme radicalement différente tendent à impliquer leur dévalorisation et à justifier des traitements bien plus cruels. Pour utile que puisse être – encore aujourd'hui – la première approche pour la lutte en faveur du bien-être des animaux, elle relève tout comme la seconde d'une forme d'anthropomorphisme empreinte d'anthropocentrisme, et fait à ce titre l'objet de sévères critiques à l'époque contemporaine. Nous garderons cette remarque à l'esprit tout au long de notre exposition, pour y revenir plus amplement au moment d'approfondir la question de l'anthropomorphisme et de ses possibles valeurs positives ou négatives, dont la prise

en compte aura un rôle à jouer dans l'éclairage que nous porterons ensuite sur notre corpus d'œuvres littéraires.

Avant de nous engager dans le panorama chronologique annoncé, une dernière anticipation s'impose, concernant la façon dont se répartissent presque toujours les arguments dans les deux camps – celui qui affirme une dignité des animaux et celui qui tente d'en démontrer l'inexistence. La plupart des auteurs opposés à l'idée d'une appartenance des bêtes au royaume de la morale ou simplement d'une quelconque nécessité de leur éviter des souffrances inutiles sont en effet mus par un même désir et une même crainte, d'ordre narcissique : le désir de maintenir « l'homme »³⁰ au sommet de la hiérarchie du vivant, et la crainte de le voir déchu de cette place et des privilèges qui en découlent si l'on accorde une trop grande dignité à d'autres êtres. C'est là encore un problème sur lequel nous devons revenir, puisqu'il est actualisé par toute tentative, littéraire ou non, de brouiller les frontières entre humain et animal et de parler des souffrances des uns en les rapprochant des autres.

Sur ce sujet, il peut être utile de citer l'avant-propos de Fontenay de façon substantielle, entre autres parce qu'elle n'hésite pas à y défendre la pertinence d'un parallèle entre le sort infligé à nombre d'animaux par la société industrielle et les pires horreurs du XX^{ème} siècle. Cette comparaison, considérée par beaucoup comme scandaleuse, ne le serait pas lorsqu'elle est faite avec toutes les précautions intellectuelles nécessaires et avec le plus grand respect pour la mémoire des victimes et la « singularité » des événements.

Trois soucis m'auront accompagnée sur ce chemin. Une particulière tendresse pour les animaux, cela va de soi. Mais aussi, bien qu'elle puisse sembler paradoxale ou être reçue par certains comme une analogie blessante, la mémoire de la destruction, par millions, d'hommes, de femmes et d'enfants. Et, par-dessus tout, une réelle impuissance à définir un quelconque propre de l'homme. [...]

Non, aimer et respecter les animaux ne conduit pas inéluctablement à la misanthropie, au racisme et à la barbarie. Oui, les pratiques d'élevage et de

³⁰ On s'abstiendra d'employer ce terme, dans le sens général d'être humain, sans y ajouter des guillemets, en raison de notre adhésion à la prise de conscience portée par le féminisme du caractère sexiste de la langue et de cet usage en particulier. On n'écrira « l'homme » sans guillemets que lorsqu'il s'agira de reporter la pensée d'un philosophe employant ce terme, par souci de simplicité.

mise à mort industrielles des bêtes peuvent rappeler les camps de concentration et même d'extermination, mais à une condition : que l'on ait préalablement reconnu un caractère de singularité à la destruction des Juifs d'Europe, ce qui donne pour tâche de transformer l'expression figée « comme des brebis à l'abattoir » en métaphore vive. Car ce n'est pas preuve de manquement à l'humain que de conduire une critique de la métaphysique humaniste, subjectiviste et prédatrice. [...]

Ce liminaire n'invite pas à tout mélanger. C'est qu'il faut peut-être avoir d'abord compris à quel point toutes choses de l'histoire et de la nature se tiennent, pour entreprendre de lier ou de délier les problèmes et d'avancer, non masqué mais prudent, en terre meuble et en terrain miné³¹.

Fontenay insère tacitement cette mise au point dans un débat qui n'est pas nouveau ; mais le caractère polémique de ses affirmations nécessite sans doute que l'on explicite ce que l'on pense en être les présupposés. Avant tout, soulignons que la réaction de ceux qui se montrent heurtés par l'analogie est fondamentalement émotionnelle, et révèle à quel point le traumatisme de la Shoah est encore vivant, ce qui, du point de vue du devoir de mémoire, est rassurant. Mais cette réaction met surtout en évidence ce qui relève d'un véritable choc idéologique : une vision du monde restée humaniste, et encore aujourd'hui majoritaire, dans laquelle l'être humain reste (du moins théoriquement) investi d'une dignité non seulement sans prix mais surtout inégalable au sein de l'existant – ou au sein de la Création, car cette conception doit évidemment beaucoup aux religions monothéistes – se retrouve confrontée à ce qu'elle identifie comme son contraire, à savoir une approche qui met de côté de la question de savoir si un être a plus de valeur qu'un autre et semble même nier qu'il existe une hiérarchie du vivant, et donc des souffrances. Le rapprochement semble ainsi choquant parce qu'il réveille la crainte, récurrente chez les auteurs s'inscrivant dans la lignée anthropocentriste, que le fait d'accorder une dignité inhabituelle aux animaux implique de rabaisser l'être humain. On peut reporter ici l'une des nombreuses citations qui, dans l'ouvrage de Fontenay, expriment cette idée – à laquelle, on l'aura compris, elle est fermement opposée –, en l'occurrence un extrait du traité intitulé *De animalibus* de Philon d'Alexandrie (mais l'on pourrait trouver des exemples à toutes les époques) :

³¹ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 13-14.

Élever les animaux au niveau de la race humaine et conférer l'égalité à des inégaux, c'est atteindre un sommet d'injustice et [...] insulter ceux que la nature a dotés de la plus belle part³².

Au-delà de ces considérations d'ordre idéologique, il est encore possible de trouver des arguments rationnels pour nier la pertinence de l'analogie, en s'appuyant sur les différences effectives qui séparent les deux éléments comparés. L'une des différences fondamentales porte sur les causes et les finalités des traitements infligés aux Juifs et à d'autres minorités d'un côté, et aux animaux de l'autre : la déportation, la réduction en esclavage et l'extermination d'un peuple basées sur des considérations purement ethniques sont en effet privées de toute justification d'ordre pragmatique, alors que l'industrialisation de l'élevage à des fins alimentaires est l'aboutissement (certes caractérisé par l'excès) d'une longue histoire d'utilisation des ressources d'origine animale à des fins de survie ; et, si la nécessité de manger de la chair animale est aujourd'hui partiellement remise en question, la majorité de la population continue, à l'échelle de la planète, à estimer que la mise à mort des animaux est une question plus pratique qu'idéologique – ce qui nous éloigne grandement du concept de génocide.

C'est sans doute en partie cela qu'entend Fontenay lorsqu'elle évoque la prise en compte de la singularité du destin connu par le peuple juif, et toutes ces précisions restées implicites n'enlèvent à ses yeux aucunement sa raison d'être à l'analogie entre les deux faits historiques. On peut supposer que cette position a quelque chose à voir (peut-être tout à voir) avec la différence entre analogie et identité, ou équivalence. Toutes les définitions de l'analogie soulignent qu'elle consiste à rapprocher deux éléments en vertu de certains points communs³³, à l'opposé d'un procédé qui mettrait ces deux éléments exactement sur le même plan ou prétendrait effacer leurs différences. Elle est donc un procédé conceptuel d'une grande utilité, puisque nous sommes incapables de penser la nouveauté autrement qu'en nous basant sur ce que

³² PHILON D'ALEXANDRIE, *De animalibus*, Leipzig, C.E. Richter, 1828, p. 100, cité dans FONTENAY, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 261.

³³ Cf. par exemple « Analogie » dans le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI), dans l'*Encyclopedia Universalis* ou encore dans la version en ligne du dictionnaire Larousse.

nous connaissons déjà ; comparer deux faits historiques éloignés, et dont l'un possède aux yeux de beaucoup une gravité incommensurablement plus élevée, n'implique pas d'affirmer qu'ils sont identiques, mais a pour but de susciter des interrogations sur celui des deux auquel on tend à prêter une attention moindre et un statut de normalité.

L'analogie entre l'Holocauste et l'élevage industriel tel qu'il est aujourd'hui pratiqué se fonde ainsi sur des *ressemblances* structurellement significatives : massification, réification d'êtres vivants doués de sensibilité, anonymisation. Mais le principal point commun auquel pensent certainement la plupart de ceux qui osent établir un tel parallèle réside dans la quantité de souffrances qui dans un cas comme dans l'autre apparaît comme insupportable et injustifiée, sans que l'on prétende pour autant que ces souffrances sont les mêmes. La question de la souffrance comme élément fondamental pour l'idée d'une unité du vivant sera centrale dans une partie de notre travail ; nous concluons cette introduction en ajoutant que le rapprochement entre des souffrances différentes, loin d'être fait avec légèreté, s'appuie aussi chez Élisabeth de Fontenay sur une grande connaissance, à la fois théorique et personnelle, de la question juive, ainsi que sur l'existence chez de nombreux auteurs juifs rescapés de la Shoah d'une forme d'obsession pour la souffrance animale, comme s'ils ressentaient une proximité avec les bêtes en vertu de leur statut commun de victimes³⁴.

Ces quelques réflexions préalables nous semblaient d'autant plus importantes que la lecture de certaines des œuvres du corpus (notamment celles d'Ortese et Pugno) s'appuiera, entre autres notions, sur celle de communauté de destins entre les animaux et certaines catégories d'êtres humains ; le parallèle de l'élevage avec l'extermination des Juifs par les nazis peut à cet égard être considéré comme un cas paradigmatique – extrême, diraient certains – de ce type de rapprochement, dont l'analyse permet déjà de faire émerger certains des ressorts sur lesquels reposent les visions du monde unificatrices de nos deux autrices.

³⁴ Voir le dernier chapitre de l'ouvrage, mais aussi l'introduction de Fontenay aux *Trois traités pour les animaux* de Plutarque, Paris, POL, 1992, p. 71, citée par DERRIDA (*L'animal que donc je suis, op. cit.*, p. 145).

Nous pouvons à présent commencer notre investigation de l'évolution historique de la question animale dans la pensée occidentale, qui devrait faire apparaître plus clairement la récurrence et l'importance des thèmes effleurés dans ces réflexions préliminaires.

I) Aux origines du problème

1. *Des racines païennes*

On tend à attribuer, à tort ou à raison, une grande responsabilité à l'essor du christianisme dans la relation cultivée au fil du temps par les Occidentaux avec la nature et les animaux. Pourtant, le dogme et les pratiques chrétiens n'ont fait que donner une direction plus précise à ce qui se trouvait déjà en germe chez les Grecs et les Romains. On se contentera de synthétiser les termes du débat qui a opposé de nombreux auteurs, sans vouloir offrir un panorama complet de l'état de la question animale dans l'Antiquité, qui ne serait qu'une pâle copie de ce que le lecteur pourra découvrir en ouvrant *Le silence des bêtes*.

On pourrait résumer la situation au moyen d'un raccourci grossier : déjà à l'époque s'affrontaient deux camps, l'un combattant pour asseoir « l'homme » dans son unicité et sa supériorité ontologique et donc éthique, l'autre professant un anti-anthropocentrisme fondé sur l'idée de continuité du vivant. La première position est entre autres celle des aristotéliens, des Stoïciens (en particulier Cicéron) mais aussi, étonnamment, des Épicuriens, tandis que l'on peut citer parmi les plus ardents défenseurs d'une véritable inclusion des animaux dans la communauté les noms de Théophraste, de Plutarque et de Porphyre (dans la lignée des Pythagoriciens).

L'enjeu principal est celui de décider dans quelle mesure l'être humain est semblable ou différent par rapport aux autres espèces, la réponse amenant à justifier ou au contraire à condamner l'utilisation sans freins qu'il fait des autres êtres. On commencera par évoquer rapidement ce que l'on trouve sur le sujet chez Platon et chez Aristote, puisqu'ils ont joué un rôle déterminant dans la constitution de la tradition

philosophique ultérieure et qu'il était difficile pour un auteur antique de se prononcer sur une question (surtout métaphysique ou politique) sans se positionner, de façon implicite ou explicite, par rapport à eux.

On ne trouve pas chez Platon de pensée de l'animal à proprement parler, mais ce n'est pas non plus une pensée humaniste. Fontenay, reprenant un article de Jean-Louis Poirier sur la zoologie platonicienne, démontre que la croyance en la transmigration des âmes interdit tout discours sur une différence fondamentale entre les humains et les autres animaux. La seule rupture serait celle qui sépare l'âme et la corporéité, puisque chaque âme peut passer d'un corps à un autre très différent, en fonction de son degré de spiritualisation et de sa capacité à contempler le *kalos kagathos*, le beau qui est le bien³⁵. Il existe donc une forme de hiérarchie, mais qui réside dans la dynamique des âmes et non dans une essence figée, puisqu'une âme animalisée est une âme ayant perdu toute spiritualité. On peut seulement supposer une séparation, au sein des animaux mêmes, entre ceux qui ont par le passé été des hommes et pourront le devenir, et ceux qui ont toujours été et resteront des bêtes, donc en quelque sorte des « âmes mortes »³⁶. Il y a donc une continuité entre les vivants, qui n'empêche pas l'existence d'une coupure radicale due à la présence ou à l'absence du vrai.

On relèvera un passage savoureux et hautement anti-anthropocentrique du *Politique*³⁷, où Socrate le Jeune critique les erreurs méthodologiques qu'implique l'établissement d'une ligne de partage entre les hommes et tous les autres animaux, lequel témoigne essentiellement « de l'autoglorification du sujet classificateur qui, imbu de lui-même, se met à part de tous les autres vivants »³⁸. L'Étranger d'Élée répond que toute nation ferait la même chose, du fait même de la nature du sujet autocentré qui se trouve derrière la classification, et donne l'exemple de la grue qui « diviserait les vivants entre les grues et tous les autres, pris en bloc, indistinctement,

³⁵ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 89-90.

³⁶ *Ibid.*, p. 92.

³⁷ PLATON, *Le Politique*, traduit du grec ancien par Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1950, 262a-263e.

³⁸ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 87.

dans un seul et même genre ». Et Fontenay de conclure : « C'est donc un désir narcissique qui cause la faute de logique »³⁹. On a ici un exemple précoce et frappant de cette défamiliarisation du regard qui culminera dans le procédé de *l'étrangement* caractéristique de la science-fiction⁴⁰ ; le motif aura une longue fortune, aussi bien chez d'autres penseurs qui reprennent explicitement cette idée que tout être se croit le centre du monde comme nous le faisons nous-mêmes, que dans des œuvres littéraires mettant en scène des créatures non-humaines ayant la même croyance. On citera pour le domaine italien le *gnomo* et le *folletto* du célèbre dialogue de Leopardi⁴¹, mais aussi une nouvelle, restée dans l'ombre mais de forte inspiration léopardienne, de Primo Levi, dans laquelle des sangsues considèrent les humains qui visitent leur marais comme des ressources n'existant que pour subvenir à leur sustentation en leur offrant un sang chaud dont se régaler⁴².

Nous pourrions résumer ainsi la situation complexe de l'animalité chez Platon : il existe une hiérarchie qui est cependant dynamique et d'ordre uniquement spirituel, dans laquelle est tout de même déjà en germe le propre de l'homme, mais qui se conjugue à une sorte de « psychologie générale des vivants »⁴³ qui exclut toute forme d'anthropocentrisme fondé sur une supériorité biologique.

On remarquera chez Aristote une ambiguïté fort différente concernant la question animale, qui est surtout due à la diversité de ses écrits, l'homme étant parfois classé comme un animal parmi d'autres, et parfois comme un genre à part entière. Il ressort

³⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁰ Darko SUVIN théorise la centralité dans l'écriture science-fictionnelle de ce procédé dont il reprend la définition à Bertold Brecht : « A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar ». SUVIN Darko, « On the Poetics of the Science Fiction Genre », *College English*, n° 34/3, 1972, p. 375.

⁴¹ LEOPARDI Giacomo, « Dialogo di un folletto e di uno gnomo », dans *Operette morali*, Milan, Mondadori, 1988 (1827), p. 66-70. Traduction de référence : *Oeuvres morales*, traduit de l'italien par F. A. Aulard, texte numérisé par Guy Heff. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.leopardi.fr/prose/oeuvres-morales.pdf>.

⁴² LEVI Primo, « Le sorelle della palude », in ID., *Opere*, vol. III (éd. MENGALDO Pier Vincenzo), Turin, Einaudi, 1990, p. 516-518.

⁴³ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 88.

néanmoins de l'ensemble de son œuvre une hiérarchie du vivant dans laquelle les êtres se distinguent les uns des autres par des différences minimales, et où les esclaves, les femmes et les enfants constituent les chaînons intermédiaires entre les animaux et les « hommes » au sens plein, autrement dit les citoyens. Selon la lecture de Fontenay, le problème de l'âme est le principal élément invalidant l'interprétation courante selon laquelle Aristote aurait « inventé le propre de l'homme »⁴⁴ : pour lui, en effet, tous les êtres vivants ont une âme⁴⁵, mais il existe différents degrés d'âme, allant de l'âme nutritive (que possèdent même les plantes) à l'âme intellectuelle, réservée aux humains, en passant par l'âme désirante, l'âme sensitive et l'âme motrice. L'âme intellectuelle, cependant, est complètement détachée des autres et pourrait avoir une vie après la mort du corps. Elle est en outre liée à la plus grande « naturalité » de l'espèce humaine, unique espèce dans laquelle la nature se réalise pleinement, comme le montrerait la station debout : « Le haut de l'homme est dirigé vers le haut de l'univers » – il est en effet le seul à avoir la tête en direction du ciel, ce qui atteste sa participation au divin.

La question qui reste la plus irrésolue est celle de savoir s'il existe de véritables différences de nature, ou s'il s'agit toujours de différences entre le plus et le moins. Ainsi, bien qu'il écrive dans la *Politique* à propos de l'homme que « Seul, en effet, il possède la raison »⁴⁶, et de même pour le sens de la morale⁴⁷, Aristote attribue ailleurs à certains animaux une forme de langage, et il précise que pour certaines qualités, « la différence est d'analogie, car comme sont chez l'homme l'art, la sagesse, l'intelligence, ainsi chez certains animaux quelque autre capacité naturelle du même genre »⁴⁸. On notera qu'au-delà des hésitations sur la nature de la séparation entre homme et animal,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁵ ARISTOTE, *Politique*, traduit du grec ancien par Jean Aubonnet, Paris, Gallimard, 2007 (1993), I, V, 4, p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, VII, XIII, 12, p. 246.

⁴⁷ *Ibid.*, I, II, 12, p. 10.

⁴⁸ ARISTOTE, *Histoire des animaux*, traduit du grec ancien par Janine Bertier, Paris, Gallimard, 1994, VIII, 1, p. 412.

la domination du premier sur le second est entièrement naturalisée, autant que pouvait l'être chez Aristote celle du masculin sur le féminin ou du maître sur l'esclave⁴⁹.

Il apparaît déjà que le critère principal à l'aune duquel est en général déterminée la hiérarchie du vivant est, sans surprise, celui de la raison : le fameux *logos*, dont il semble impossible de donner une définition consensuelle, à en juger par l'ampleur des divergences observables dans le corpus examiné par Fontenay. Le « finalisme humaniste » des Sceptiques, notamment, s'appuie sur la distinction entre le *logos prophorikos*, le langage proféré, et possédé par les animaux, et le *logos endiadhétos*, le langage intérieur, assimilable à la pensée et réservé aux humains⁵⁰. Cette différence justifie chez Cicéron la croyance – de toute évidence non exclusive aux monothéismes – selon laquelle l'humanité serait la raison d'être du cosmos :

Pour qui peut-on dire que le monde a-t-il été fait ? Assurément pour tous les êtres vivants qui usent de raison. Tels sont les dieux et les hommes, et il n'y a pas d'êtres supérieurs à eux, car c'est la raison qui l'emporte sur tout ; ainsi, il est à croire que le monde et tout ce qui est en lui ont été faits en vue des dieux et des hommes [...] et que ce qu'il contient a été arrangé et imaginé au profit des hommes⁵¹.

Comme on l'a annoncé, les Épicuriens, dont la doctrine est pourtant connue comme étant opposée à celle des Stoïciens, partagent avec eux une conception très restrictive des droits des animaux et de nos devoirs envers eux. Les raisons en sont formulées clairement dans trois énoncés successifs des *Maximes capitales* d'Épicure : le premier définit le droit de nature comme « le moyen de reconnaître ce qui est utile pour ne pas se faire du mal les uns aux autres », le troisième affirme que la justice naît uniquement lorsque des hommes se rassemblent et passent un contrat pour ne pas se nuire les uns aux autres, et le second s'insère entre les autres en évoquant le cas des bêtes : « Pour ceux des êtres vivants qui n'ont pas pu passer de contrat sur le point de

⁴⁹ ARISTOTE, *Politique*, op. cit., I, V, 7-9, p. 14.

⁵⁰ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 136

⁵¹ CICÉRON, *De la nature des dieux*, traduit du latin par É. Bréhier, revue par P. Aubencque, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972. II, LXII, 154. Cité dans Fontenay, *Le silence des bêtes*, p. 137.

ne pas faire de tort mais de n'en pas subir non plus, à l'égard de ceux-là rien n'est juste ni injuste »⁵². Cette incapacité à passer un accord découle de l'absence de raison, et justifie ici le refus d'un rapport de droit entre hommes et bêtes resté minoritaire dans l'histoire grecque⁵³ ; cet enchaînement illustre un point sur lequel la philosophie de la morale a dû, par la suite, se pencher plus sérieusement, à savoir la confusion fréquente entre sujets de morale et objets de morale (ou de droit) – l'un ne découlant pas nécessairement de l'autre par voie directe⁵⁴.

De nombreux penseurs estiment, à l'encontre des deux positions évoquées ci-dessus, que les animaux non-humains doivent être inclus dans la communauté et traités avec bonté, ne serait-ce que parce que la « douceur » envers les animaux serait une forme d'entraînement à celle envers les êtres humains. Cet argument d'un anthropocentrisme indéniable (mais destiné à une certaine fortune), que l'on retrouve aussi bien chez Plutarque⁵⁵ que chez Philon d'Alexandrie⁵⁶, nous sera néanmoins conceptuellement utile lorsque nous en arriverons à évoquer la dimension morale de l'œuvre d'Anna Maria Ortese. Par ailleurs, le végétarisme est parfois justifié par des motivations assez éloignées de l'idée d'un bien-être animal, comme la recherche d'une pureté à travers l'ascèse, comme l'illustre en particulier le traité de Porphyre sur l'abstinence⁵⁷. Les Pythagoriciens, en revanche, pratiquent un végétarisme dont les raisons d'être sont plus proches des notions de pitié et de justice, même si le fait de s'abstenir de nourriture carnée dérive chez beaucoup de la croyance en la métensomatose, dont la réalité risquerait de les mener à une sorte de cannibalisme involontaire⁵⁸.

⁵² ÉPICTÈTE, *Maximes capitales*, XXI ; XXXIII ; et XXXII, cité dans Fontenay, *Le silence des bêtes*, p. 151-152.

⁵³ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 152.

⁵⁴ Voir, pour une distinction entre « agenti morali » et « pazienti morali » appliquée au problème de l'inclusion des animaux dans la sphère du droit, CAVALIERI Paola, *La questione animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999, p. 39-42.

⁵⁵ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 246.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 218

Fontenay identifie en Théophraste et Plutarque « les vrais héritiers de Pythagore et d'Empédocle », parce qu'ils défendent une douceur envers les animaux qui repose, de manière plus explicite chez Théophraste, sur le concept pythagoricien revisité d'*oikeiôsis*, l'apparentement entre les vivants. Théophraste, dans la transcription de son texte que l'on trouve chez Porphyre, établit une comparaison entre les humains bons ou malfaisants et les animaux également bons ou nocifs (ces derniers pouvant être détruits), et associe étroitement les idées d'*oikeiôsis* et de justice. On peut citer le passage où il explicite le parallèle entre l'apparentement entre parents, entre citoyens ou entre hommes d'une part, et d'autre part celui qui réunirait hommes et animaux :

Pareillement, nous posons que tous les hommes mais aussi tous les animaux sont de la même race parce que les principes de leurs corps sont par nature les mêmes [...], et beaucoup plus encore parce que l'âme qui est en eux n'est pas différente par nature, sous le rapport des appétits, des mouvements de colère, des raisonnements aussi et par-dessus tout des sensations. Mais, comme pour le corps, certains animaux ont de même l'âme parfaite tandis que pour d'autres elle l'est moins ; pour tous cependant, les principes sont par nature les mêmes. La parenté des affections le montre aussi⁵⁹.

Mais on trouve aussi des arguments en faveur d'un traitement magnanime des animaux fondés sur une acception beaucoup plus vaste et nuancée que celles précédemment citées de l'idée de *logos*, allant elle aussi dans le sens d'une unité du vivant, au sein de laquelle l'espèce humaine n'apparaît plus si admirablement unique. Sextus Empiricus, par exemple, dans sa discussion du premier des dix « tropes de la suspension » attribués à Aénéside, réfute les affirmations des Stoïciens en soutenant que le chien possède aussi bien le *logos prophorikos* (comme les autres bêtes, qui s'entretiennent entre elles sans que nous les comprenions) que le *logos endiathétos* (langage intérieur), qui consistent selon leurs propres dires « à choisir ce qui est naturel ou familier et à éviter ce qui est étranger ou importun, à connaître des arts qui tendent à cela, à s'attacher aux vertus conformes à sa propre nature »⁶⁰. Porphyre cherche de

⁵⁹ PORPHYRE, *Traité de l'abstinence*, traduit du grec ancien par J. Bouffartigue et M. Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 1977-1979, III, 25, 3, p. 186.

⁶⁰ SEXTUS EMPIRICUS, *Esquisses pyrrhoniennes*, traduction et commentaire par Pierre Pellegrin, Paris, Seuil, 1997, XIV, 36-90, cité dans FONTENAY, *Le silence des bêtes*, p. 265-266.

même, dans le traité que nous avons déjà cité, à démontrer en citant toutes les sources aptes à contredire les positions stoïciennes et aristotéliennes que les animaux ne sont dépourvus d'aucune des sortes de raison⁶¹ et qu'ils ont donc part au droit. Comme souvent, la négation de la différence anthropologique passe par un parallèle entre humains et animaux :

C'est comme si les corbeaux prétendaient qu'il n'y a pas d'autre langage que le leur et nous disaient dénués de raison parce que notre parler est pour eux vide de sens ; ou si les habitants de l'Attique réservaient au seul attique le nom de langage et regardaient les autres hommes comme dénués de raison parce qu'ils ne participent pas à la langue attique. Un habitant de l'Attique pourtant arriverait plus vite à comprendre un corbeau qu'à comprendre un Syrien ou un Perse parlant le syrien ou le perse. Mais n'est-il pas absurde de déterminer qu'un être est doué de raison ou ne l'est pas selon que son parler est intelligible ou non, qu'il reste muet ou qu'il a un langage ? On refuserait ainsi la raison au dieu qui est au-dessus de tout et aux autres dieux parce qu'ils sont muets. Mais les dieux révèlent leur pensée tout en restant muets, et les oiseaux sont plus prompts que nous à la saisir⁶².

Nous arrêterons ici notre passage en revue, lequel est tout sauf exhaustif mais nous a permis de mettre en lumière certains éléments qui se retrouvent fréquemment dans toute réflexion portant sur la question de l'animalité. Il s'agit presque toujours, comme nous l'avions déjà indiqué en introduction de ce chapitre, de déterminer si les animaux participent d'une nature semblable à la nôtre ou en sont radicalement différents, selon des critères qui varient grandement mais parmi lesquels les plus récurrents sont la présence en eux d'une âme et la nature de cette âme, ou bien la possession (les deux étant souvent liées) d'une forme de raison. L'enjeu est énorme, puisque de leur relation ontologique aux humains découle généralement leur inclusion ou leur exclusion de la sphère du droit ; et, si cela n'apparaît peut-être pas avec évidence dans un exposé qui s'est attaché à restituer les arguments des deux camps, c'est le deuxième – celui pour lequel on peut disposer des animaux selon notre bon vouloir et sans la moindre

⁶¹ DE FONTENAY Élisabeth, *Ibid.*, p. 185.

⁶² PORPHYRE, *Traité de l'abstinence*, *op. cit.*, III, 5, 3-5, p. 158.

injustice – qui était dominant à l'époque, et qui devait le rester dans toute la suite de l'histoire occidentale.

2. *Le rôle du christianisme*

On peut percevoir au sein des mouvements anti-spécistes une certaine aversion pour le christianisme (mais aussi pour les religions monothéistes en général), comme s'il était la source de tous les maux infligés aux animaux, et plus largement de la distance croissante au monde naturel qui caractérise les sociétés occidentales. Cette accusation n'est pas sans fondement, mais l'état actuel des connaissances sur l'histoire de la question animale – et sur l'histoire des religions – appelle à la nuancer. Nous nous appuyerons pour ces brèves réflexions sur le travail de l'historien Éric Baratay, qui a étudié en profondeur les évolutions de la relation entre christianisme et animalité au cours des siècles, en plus d'être l'auteur de plusieurs travaux d'envergure sur la place des animaux dans l'histoire⁶³.

Il convient tout d'abord de rappeler ce qui a pu émerger du paragraphe précédent, à savoir que l'anthropocentrisme était déjà largement dominant dans les sociétés romaine et hellénique, dont l'influence sur les conceptions chrétiennes a été non négligeable. En particulier, le dualisme matière-esprit caractéristique de la civilisation occidentale est un héritage clairement néo-platonicien⁶⁴, et de même, la hiérarchie aristotélicienne des êtres a été reprise par les théologiens catholiques et perdurera comme description peu contestée de l'organisation du vivant. Thomas d'Aquin introduit cependant une différence notable : il considère en effet qu'il existe une rupture de nature entre les âmes des bêtes et des hommes, les premiers ayant une âme matérielle tandis que les seconds sont les seuls êtres dotés d'une âme de type intellectif et spirituel. Cette séparation est décisive, puisqu'elle permet d'établir une différence

⁶³ Voir notamment *Et l'homme créa l'animal : histoire d'une condition*, Paris, Odile Jacob, 2003, *La société des animaux : de la Révolution à la Libération*, Paris, La Martinière, 2008, et *Le point de vue animal : une autre version de l'histoire*, Paris, Seuil, 2012.

⁶⁴ BARATAY Éric, « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », *Ecozona, European Journal of Literature, Culture and Environment*, n° 2/2, 2011, p. 126.

de nature entre les facultés les plus communes de l'homme et de l'animal, en décidant une fois pour toutes que telle ou telle faculté relève de la raison tandis que telle autre ne dépend que des sens ou de l'instinct⁶⁵. L'aristotélisme est donc bel et bien une source essentielle pour la construction du dogme chrétien tel qu'il s'est transmis jusqu'à notre époque, offrant la base d'une théorie de l'animal qui tend presque toujours à le dévaloriser pour exalter l'unicité de l'homme.

Mais le cœur de la thèse de Baratay consiste à appliquer à la question écologique et par la suite à la question animale la théorie de Durkheim sur le rôle des religions qui, loin de créer de toute pièce des pratiques sociales et des convictions, viennent justifier ce qui est déjà présent dans les sociétés et les renforcer dans leur légitimité, dans un jeu d'interaction constant :

Tout cela pose la question de l'influence du christianisme sur les sociétés occidentales. On explique souvent leurs attitudes envers la nature par le poids de la religion ; mais, quand on se penche sur les fluctuations de celle-ci en la matière, on croit plutôt trouver leurs causes dans les transformations sociales ! Il faut évoquer une interaction continue, la société demandant à la religion une justification de ses penchants tout en l'adaptant à l'évolution de ses représentations⁶⁶.

Il propose une analyse de la dynamique suivie par les rapports entre christianisme et animal, montrant que l'idée d'un assujettissement aussi légitime qu'illimité des animaux par les hommes n'est pas convenue à la religion chrétienne. Ce caractère évolutif se perçoit avant tout à la lecture de l'Ancien Testament et du Nouveau, qui présentent des différences conséquentes. En effet, bien que les traductions et interprétations successives de l'Ancien Testament aient depuis longtemps installé l'idée qu'on y trouverait le fondement divin d'un asservissement légitime des animaux, une exégèse différente et moins anthropocentriste a récemment commencé à prendre de l'importance⁶⁷. Selon cette lecture, la Genèse instaurerait une véritable communauté entre les hommes et le reste de la Création, la nomination des animaux

⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 121.

par Adam ne devant pas être vue comme une appropriation mais comme la naissance d'une relation privilégiée et d'une communication entre vivants. Il y a bien une souveraineté, qui s'explique par le rapport spécial qu'entretient Dieu avec les hommes, créés à sa ressemblance, mais il s'agit plus d'une forme de responsabilité (celle du berger guidant son troupeau) que d'une autorisation à disposer des autres êtres à sa convenance. Les relations harmonieuses du commencement, où tout le monde était végétarien, sont rompues à la suite du Péché originel qui introduit l'hostilité et la violence entre les hommes et les bêtes sauvages, puis du déluge après lequel Dieu autorise la consommation de nourriture carnée⁶⁸. Le reste de l'Ancien Testament insiste cependant sur la présence des bêtes lors des épisodes majeurs de l'histoire d'Israël : il y a communauté d'origine mais aussi de destin, puisque hommes et animaux étaient alors considérés comme possédant une âme matérielle et comme étant privés de survie individuelle. Cela se traduit également par le fait que l'animal est protégé par la loi au même titre que les pauvres et les faibles : il ne faut pas lui infliger de charge trop lourde, son meurtre est passible de peine capitale, et le sacrifice ne doit pas être trop douloureux. Les deux différences radicales, délicates d'interprétation, qui distinguent l'homme des bêtes sont la liberté et le fameux titre d'image de Dieu⁶⁹. La première ne serait pas, toujours selon la lecture non anthropocentrique proposée au cours des dernières décennies notamment par les protestants, une nature intrinsèque, mais un possible découlant du fait que Dieu ait constitué l'homme en interlocuteur. Le second renvoie lui aussi à une fonction et une relation, et non à l'évocation directe de propriétés physiques similaires comme l'estimait la tradition, et ne peut ainsi plus être pris pour une autorisation à asservir le reste de la Création sans retenue.

On observe d'importants glissements de représentation dans la tradition ultérieure. En particulier, les animaux se font beaucoup plus rares dans les versets du Nouveau Testament, tandis que la supériorité ontologique de l'homme y est clairement déclarée. Les éléments centraux fondant l'écart entre les êtres sont la

⁶⁸ *Ibid.*, 122.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 122-123.

croyance en la résurrection de l'homme, qui commence à s'affirmer dès les VI^{ème} et V^{ème} siècles av. J.-C., le concept de spiritualité et d'immortalité de l'âme humaine, et l'assimilation toujours plus forte entre bêtes et diables ou démons, ou entre bêtes et péchés comme on la trouvera en particulier sous la plume de Philon d'Alexandrie⁷⁰. Les animaux sont tout de même parfois utilisés comme exemples positifs au service de la foi, mais sont toujours « désincarnés », c'est-à-dire dotés uniquement des facultés propres au rôle qu'ils doivent jouer. « La faune n'existe que pour donner des exemples de foi, sa réalité importe moins que le signe, et la vérité n'est pas utile, le merveilleux s'avérant aussi instructif que le réel »⁷¹. De façon plus globale, la conception qui s'affirme en s'appuyant sur les autorités successives représentées par les Pères de l'Église ou les théologiens les plus reconnus est profondément hiérarchique et finaliste, les animaux ne pouvant être pensés autrement que comme des êtres créés à la seule fin de rendre service aux hommes, que ce soit en leur fournissant la chair dont il se nourrit ou en leur venant en aide dans les travaux agricoles ou dans la protection de la maison.

Le discours chrétien sur l'animalité se construit ainsi peu à peu en fondant divers héritages et littératures, pour devenir plus ou moins stable à partir du Haut Moyen-Âge, fluctuant en fonction des nécessités de s'adapter aux représentations des différentes époques⁷². De manière générale, l'homme est désormais constamment pensé à travers la dévalorisation de l'animal, dont l'âme (qui lui reste concédée la plupart du temps, avec l'exception notable du cartésianisme) est purement matérielle et mortelle.

Descartes et ses disciples viendront donner au clergé un appui bienvenu avec la théorie de l'animal-machine, laquelle n'est cependant qu'une étape utile dans l'éloignement toujours plus important entre les êtres humains et la nature. Cette mise à distance se manifeste très tôt dans le christianisme par l'exclusion des animaux de la

⁷⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁷¹ *Ibid.*, p. 128.

⁷² *Ibid.*, p. 124.

sphère du sacré, à travers notamment l'abandon des sacrifices. Cette évolution des pratiques religieuses, que l'on pourrait croire uniquement bénéfique aux animaux, apparaît paradoxalement aussi bien à Baratay qu'à Fontenay⁷³ comme un moment pivot lors duquel les bêtes perdent toute fonction symbolique, et régressent vers un statut profane qui autorise à les assimiler purement et simplement à des choses et donc à en disposer selon notre bon vouloir. Cela se traduit concrètement par le fait que l'abattage devient profane et par la suppression des interdits alimentaires – sauf dans le judaïsme, au sein duquel ils perdent toutefois peu à peu leur dimension spirituelle –, l'abstinence de viande ne perdurant dans le milieu monastique qu'en vertu de la séparation matière-esprit qui appelle à se libérer des nourritures jugées les plus terrestres et corporelles ; mais les canons apostoliques condamnent l'évitement de certaines viandes fondé sur une notion d'impureté⁷⁴. S'il n'y a pas de certitude quant aux causes de cette volonté de « déspiritualiser » les animaux perceptible dès les origines du christianisme, une hypothèse probable réside dans la nécessité de se démarquer des traditions païennes et d'éviter tout risque d'adoration d'idoles⁷⁵.

Il est important de préciser qu'il y a bien sûr toujours eu des exceptions au sein même du christianisme. Le cas le plus célèbre de mouvance catholique professant un rapport plus harmonieux et bienveillant avec le monde qui nous entoure est celui du franciscanisme, bien que la revalorisation des altérités naturelles et animales qu'il amène repose moins sur la pensée d'une valeur immanente de toute vie que sur la

⁷³ Voir, dans *Le silence des bêtes*, *op. cit.*, toute la section intitulée « Le temps des sacrifices », p. 267-324. Pour une formulation concise de la thèse de Fontenay : *Ibid.*, p. 275-276, « Je reprendrai à mon compte cette critique scientifique de l'impensé progressiste qui fut celui des pères fondateurs de l'anthropologie, dans le but de montrer la singularité merveilleuse de ce que, croyant gagner l'intériorité de l'intention et la pureté du cœur, les hommes de l'Occident chrétien ont symboliquement et réellement perdu : le lien sacré du sang qui les unissait aux bêtes et au(x) dieu(x) ».

⁷⁴ BARATAY Éric, « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », *op. cit.*, p. 129.

⁷⁵ Pour une discussion poussée sur la question du sacrifice animal, voir BURGAT Florence, *L'humanité carnivore*, Paris, Seuil, 2017, p. 160-252. Elle y fustige la tendance (dans laquelle s'insèrent Fontenay et Baratay) à valoriser le sacrifice en l'analysant du point de vue de ses fonctions symboliques et en laissant de côté la réalité matérielle d'une pratique hétérogène, mais qui se caractérise par des bains de sang aussi fréquents que banalisés et n'est pas du tout aussi indissociable que l'on pourrait le croire de la fonction alimentaire du « meurtre » animal.

vision de toutes les formes de l'existant comme des traces de Dieu à travers lesquelles l'adorer⁷⁶. Plus significative est l'émergence au cours des derniers siècles de contestations bien plus nombreuses et de moins en moins marginales. Elles naissent essentiellement du monde protestant, qui, après avoir à ses origines partagé la même vision de la nature que le catholicisme, voit naître (d'abord dans des groupes minoritaires présents en Angleterre comme les quakers ou les évangélistes) l'exégèse que nous avons déjà évoquée, moins proche de la tradition et plus favorable aux animaux. Certaines affirmations viennent s'opposer frontalement à la vision dominante : Dieu s'intéresse aux bêtes autant qu'aux hommes, elles ont une âme immortelle, et il faut combattre toutes les cruautés qui leur sont infligées car elles sont l'expression d'une tyrannie injustifiée⁷⁷. Ce rejet du dogme jusque-là peu contesté s'insère, ici encore, dans une évolution des sensibilités qui est avant tout d'origine sociale, et initiée par la bourgeoisie citadine dont certains membres fournissent par ailleurs des fondements intellectuels et rationalisés à cette nouvelle vision des rapports entre humains et animaux. C'est du protestantisme que viennent, à partir de cette période, les principales voix s'élevant contre l'instrumentalisation illimitée des êtres vivants non-humains :

En France, c'est le pasteur David Boullier qui popularise au XVIIIe siècle l'idée d'une âme spirituelle des bêtes ; c'est le protestant Paul Sabatier qui, à la fin du XIXe siècle, recréabilise le franciscanisme et sa vision de la nature ; et c'est Albert Schweitzer qui développe, à partir de l'entre-deux-guerres, la notion de respect de la vie comme base d'une nouvelle éthique⁷⁸.

Depuis les années 1970, de nombreux pasteurs et théologiens protestants diffusent une critique plus radicale encore des responsabilités de l'Église, promouvant une vision non hiérarchique et non finaliste, fondée sur la continuité du vivant, sur la présence commune d'une âme ainsi que sur la solidarité et le partenariat avec la nature. L'expansion de ces discours découle en partie de l'organisation décentralisée

⁷⁶ *Ibid.*, p. 127. Voir aussi BARATAY Éric, *L'Église et l'animal (France, XVIIe -XXe siècle)*, Paris, Éditions du Cerf, 1996, p. 53-54.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 133.

propre au protestantisme, qui le rend plus perméable aux évolutions du monde dans lequel les pasteurs évoluent.

Des voix contestataires s'élèvent également au sein du catholicisme à partir du XIX^{ème} siècle, manifestant une opposition toujours plus véhémente au statut de maître omnipotent de l'homme sur la Terre ; on assiste ainsi à des réflexions sur l'usage des viandes et à de nombreuses conversions au végétarisme. Ce courant, qui reste très minoritaire, comprend néanmoins des prélats qui prêchent un plus grand respect pour les autres êtres, et même des appels de certains papes (Paul VI puis Jean-Paul II) à arrêter tout jeu cruel impliquant des animaux ou à fonder une éthique globale du vivant⁷⁹. Les évolutions au sein de l'Église sont réelles et significatives dans certains pays comme la Belgique, la Suisse ou l'Angleterre, mais restent presque absentes en France ou en Espagne.

Pour résumer ce que nous devons retenir du propos de Baratay, la relation complexe – d'éloignement voire d'hostilité – entretenue par le christianisme avec la nature et avec les animaux découle en partie de motivations internes à la religion, mais n'est aucunement indissociable des évolutions sociales plus globales connues par la civilisation occidentale. Il s'agit, plus que de le dédouaner de responsabilités par ailleurs indéniables, de le replacer dans un contexte bien plus vaste où les facteurs en jeu sont innombrables, et où la religion a tendance à suivre et épouser les modifications qui adviennent au sein des différentes sociétés dans lesquelles elle s'inscrit.

II) Descartes, le grand ennemi ?

Un discours averti sur les théories cartésiennes concernant la question animale se doit de tenir compte de ce que nous avons déjà dit à propos du rôle du christianisme : elles sont identifiées presque unanimement, et à juste titre, comme un moment clef dans la construction de la vision occidentale de l'animalité, mais il convient de remettre les choses en contexte et de se pencher sur ce qu'a réellement écrit Descartes,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 134

afin d'éviter de caricaturer sa pensée. Nous verrons, en nous appuyant sur les chapitres qui lui ont été consacrés par Derrida et par Fontenay, que le *Discours de la méthode* et les Méditations, entre autres, posent bel et bien les bases d'une conception propice à la plus grande indifférence envers les animaux et donc à leur instrumentalisation libérée de toute contrainte éthique ; mais aussi que les excès en la matière attribués au cartésianisme ne sont pas imputables à Descartes, mais plutôt à certains de ses plus fervents partisans, engagés après lui, des années durant, dans une brûlante polémique portant précisément sur la théorie de l'animal-machine.

René Descartes est pour Derrida le paradigme d'une tradition philosophique absolument dominante, portée par des auteurs qui « ne se sont pas vus vus » par un animal ou n'en ont pas tenu compte dans leurs réflexions, pour qui « l'animal » est donc un « théorème », une simple chose vue et non voyante, plus qu'un véritable être vivant⁸⁰. Cette approche était déjà caractéristique de toute la pensée occidentale antérieure, mais Descartes, considéré par beaucoup comme le « père » de la philosophie moderne, pose des jalons théoriques dont l'influence sera tellement forte que même des auteurs aux positionnements en apparence profondément anticartésiens le suivent sans remettre en cause sa démarche d'exclusion des animaux de la sphère de la subjectivité.

Derrida glose dans de nombreux passages sur le choix de son propre titre, et l'une des explications qu'il donne à la présence surprenante du « donc » réside dans sa volonté de « faire comparaître » Descartes, qui pratiqua le doute jusqu'à l'extrême sans, toutefois, jamais douter que l'animal soit une machine⁸¹. Le « cogito ergo sum » et tous ses corollaires auraient en effet offert un soutien particulièrement solide à la tradition anthropocentriste et à l'affirmation d'une organisation dualiste du vivant, dans laquelle l'esprit est tout à fait indépendant de la matière et l'humain séparé de l'animal par une frontière inébranlable.

⁸⁰ DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 30-32.

⁸¹ *Ibid.*, p. 108.

Nous n'avons pas l'ambition de faire ici une véritable histoire de la philosophie et nous contenterons donc de signaler les principales manœuvres par lesquelles Descartes assoit la distance entre homme et animal. Elles se résument en deux actes d'exclusion spéculaires : exclusion de l'animalité en nous, et de l'animal hors du domaine de la raison. La première est indissociable du *Cogito*, qui consiste à définir l'homme uniquement par sa pensée, de telle manière que son caractère d'être vivant n'entre aucunement en considération. Derrida souligne qu'il s'agit là d'une importante rupture avec la traditionnelle définition de l'être humain comme être conjuguant l'animalité et la raison⁸². C'est donc un geste innovant, qui a cependant comme conséquence de détacher complètement l'homme de la sphère de la vie et de la corporéité, le corps n'étant appréhendé que comme une machine voire un cadavre. On en arrive à des affirmations très fortes, parmi lesquelles celles qu'on ne peut déduire notre être du fait que nous respirons, à moins d'y ajouter un « je pense » : je suis car « je pense que je respire »⁸³. La pensée est le seul élément indétachable du « je ».

À cette dissociation totale de l'humain et de sa vie animale se rattache la négation d'une quelconque capacité d'entendement des animaux, d'où découle implicitement – puis explicitement chez certains auteurs ultérieurs – leur bannissement de la sphère morale, puisqu'ils sont précisément privés de cette faculté de penser qui, seule, caractérise l'être au sens fort. Les animaux sont capables de tout ce qui relève des sens ou du « sens commun », mais non de percevoir l'étendue intelligible, ce « corps pur » auquel tente de nous faire accéder la fameuse expérience du morceau de cire⁸⁴. De même, ils ne possèdent aucune forme de réflexion, comme cela apparaît notamment dans la cinquième partie du *Discours* où Descartes affirme que les pies, perroquets et autres oiseaux sont capables de prononcer des mots semblables aux nôtres, mais non de « témoigner » qu'ils pensent ce qu'ils disent. Ce raisonnement est poussé jusqu'à des extrémités explicitement opposées au sens commun dans sa lettre à Mersenne du

⁸² *Ibid.*, p. 102.

⁸³ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 104-105.

30 juillet 1640, où Descartes accorde aux animaux une forte ressemblance avec nous mais nie toute possibilité de déduire de cette similarité extérieure une ressemblance intérieure. Il met en scène cette idée au moyen d'une « fable » dans laquelle un homme fabriquerait des automates ayant l'apparence d'êtres humains pour certains, et d'animaux pour d'autres, et se comportant exactement comme leurs modèles vivants. Le philosophe tire du fait que ces automates auraient tout l'air d'éprouver les mêmes passions et affects qui nous agitent, sans que ce soit réellement le cas, un argument contre le bon sens souvent invoqué en faveur des animaux, qui se fonde sur leurs manifestations de douleur pour affirmer qu'ils souffrent bien comme nous. Il s'appuie également et surtout, pour leur refuser toute pensée et toute passion véritable, sur l'affirmation selon laquelle les bêtes, comme les machines, n'ont pas la capacité d'entendre nos interrogations et d'y répondre, tranchant un débat qui courait depuis l'Antiquité sur la question de la *réponse*⁸⁵. Derrida remarque toutefois qu'il est étrange de déduire du fait que les animaux ressemblent à des automates qui nous ressemblent qu'ils sont eux-mêmes des automates, sans que cela s'applique aux autres êtres humains – auxquels Descartes distribue au contraire généreusement la raison, en une forme d'universalisation étroitement liée au dogme catholique et qui ne tient pas compte des différences effectives internes à notre espèce⁸⁶.

Pour Derrida, les théories cartésiennes ont un véritable rôle fondateur et ses positions, notamment sur la question de l'incapacité à répondre, seront partagées par les principaux représentants de la philosophie occidentale jusqu'au XX^{ème} siècle. Il exemplifie le caractère « cartésien » des conceptualisations ultérieures par une analyse de la question animale chez Kant, Levinas, Lacan et Heidegger. Nous n'avons pas ici l'espace de résumer ces lectures approfondies des trois auteurs, mais l'on peut indiquer que, comme la majorité des philosophes précédents et contemporains, ils ne raisonnent selon lui sur « l'animal » que de manière abstraite, sans tenir compte de la diversité bien concrète présente au sein du règne animal, et font reposer sur des

⁸⁵ *Ibid.*, p. 114-117.

⁸⁶ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 193-194.

notions comme celles de raison, de visage ou encore de « pauvreté en monde » leur exclusion de la totalité des animaux de la sphère de la subjectivité⁸⁷. Pour Derrida, Descartes et ces quatre penseurs de première importance ici identifiés comme ses successeurs apportent une contribution fondamentale à la construction du concept de sujet de droit dans la société occidentale, tel que l'idée même de droits de l'animal ne peut qu'apparaître problématique⁸⁸.

Fontenay, de son côté, aborde les textes cartésiens selon une optique quelque peu différente. Son analyse des arguments par lesquels Descartes accorde l'âme spirituelle et la pensée réflexive aux seuls hommes et construit l'analogie entre animal et machine ne diffère pas en profondeur de celle de Derrida. Mais elle prend également le temps d'insister sur les aspects de sa pensée témoignant d'une grande prudence méthodologique, qui sera abandonnée par les partisans les plus forcenés de l'automatisme animal. Elle expose ainsi quatre « réserves » venant nuancer le rapport aux animaux dans les écrits du philosophe. Il reconnaît avant tout, dans la cinquième partie du *Discours de la méthode*, une différence incommensurable en termes de raffinement entre les machines au sens propre et les êtres créés par Dieu⁸⁹. On trouve aussi, dans une lettre de 1649, une remarque qui souligne le caractère hypothétique de sa thèse et ce faisant introduit un léger flou dans son argumentation : « Cependant, quoique je regarde comme une chose démontrée qu'on ne saurait prouver qu'il y ait des pensées dans les bêtes, je ne crois pas qu'on puisse démontrer que le contraire ne soit pas, car l'esprit humain ne peut pénétrer dans leur cœur »⁹⁰. Les troisième et quatrième objection portent plus directement sur le contenu de la thèse : il nie, d'une part, avoir refusé la vie et l'âme aux bêtes, affirmant que leur âme consiste tout simplement dans cette partie présente dans le sang qu'il appelle « esprit »⁹¹, et d'autre

⁸⁷ Voir notamment DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 125-127.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 123-124.

⁸⁹ Voir DESCARTES René, *Le Discours de la méthode* (1637), in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 2009, p. 118.

⁹⁰ DESCARTES René, Lettre à Morus du 5 février 1649, in *Œuvres philosophiques* (éd. ALQUIE F.), Paris, Garnier, p. 865-866 ; cité dans Fontenay, *Le silence des bêtes*, p. 380-381.

⁹¹ DE FONTENAY Élisabeth, *Ibid.*, p. 382.

part explique dans sa réponse aux *Sixièmes Objections* qu'il ne leur refuse que la pensée, mais non l'âme matérielle. Un passage de la lettre à Morus de 1649 que nous avons déjà citée confirme son refus de voir transformer l'hypothèse méthodologique en dogme métaphysique :

Je parle de la pensée, non de la vie, ou du sentiment ; car je n'ôte la vie à aucun animal, ne la faisant constituer que dans la chaleur du cœur. Je ne leur refuse pas même le sentiment autant qu'il dépend des organes du cœur⁹².

Il ajoute ensuite qu'il n'est pas cruel envers les animaux mais favorable aux hommes en leur permettant de manger de la viande.

Toutes ces précisions invitent moins, on le répète, à nier l'influence qu'a pu avoir Descartes sur le sort des animaux dans la pensée et les pratiques occidentales qu'à lire son œuvre avec une réelle attention à sa complexité et sans se laisser guider par les préjugés. Il s'agit en outre de savoir distinguer entre Descartes et l'héritage cartésien, puisqu'un certain nombre d'auteurs seront ensuite impliqués dans ce que Fontenay désigne comme une « mauvaise querelle », débattant à l'infini de la question obsédante de l'âme des bêtes. Nous nous limiterons à signaler que le contributeur le plus notable – et le plus véhément – à cette *disputatio* est Nicolas Malebranche. Ce dernier montre un profond mépris pour Montaigne et tous ceux qui considèrent avec lui les animaux comme leurs « confrères »⁹³, ainsi que pour l'attachement si répandu aux chiens et la croyance en la réciprocité de cet attachement. Il pousse la théorie de l'automatisme jusqu'à l'extrême, comme on le voit par exemple dans ce passage de son *Traité de morale* :

Les chiens se font mutuellement mille caresses, dès qu'ils voient qu'on se prépare à la chasse, ardents à la proie, ils s'excitent machinalement les uns et

⁹² DESCARTES René, Lettre à Morus, *op. cit.*, cité dans Fontenay, *Ibid.*, p. 383.

⁹³ Nous n'avons pas ici l'espace de nous attarder sur chaque philosophe ayant abordé le thème de l'animalité ; il suffit de dire que Montaigne, qui défendait ardemment la nécessité de respecter les animaux, compte parmi les auteurs de son époque les plus conscients des limites de l'anthropocentrisme. Cela est très clair dans le passage suivant, où il reprend l'image platonicienne de la grue comme centre du monde en changeant simplement l'espèce : « Car pourquoy ne dira un oison ainsi : toutes les pièces de l'univers me regardent ; la terre me sert à marcher, le soleil à m'esclairer, les estoilles à m'inspirer leur influence ; [...] je suis le mignon de la nature. » (*Apologie de Raymond Sebond* (éd. PORTEAU P.), Paris, Aubier, 1978, p. 152 ; cité dans FONTENAY, *Ibid.*, p. 480.

les autres et souvent même celui qui les conduit : et cela par des sauts, des bonds, des virevoltes qui en exigent de pareilles ; toutes les machines, du moins celles qui sont de même espèce, étant faites pour s'imiter mutuellement l'une l'autre. On prend le plus ardent, celui qui fait partir le gibier de trop loin : on le renferme et on s'en va. Que de gémissements, que de hurlements, que de marques sensibles d'une douleur très cruelle ! tout cela n'est que jeu de machine⁹⁴.

Il n'hésite pas à faire ce que Descartes n'avait pas fait, à savoir leur nier, outre la pensée, jusqu'à la sensibilité. Il tente par ailleurs de forcer la métaphysique de Saint Augustin à justifier cette opinion, s'appuyant en particulier sur un axiome augustinien (« Sous un Dieu juste, personne ne peut souffrir, à moins d'avoir péché ») pour formuler un syllogisme peu rigoureux, que Fontenay résume ainsi : « il serait injuste que souffre celui qui n'a pas péché ; or les animaux n'ont pas péché ; donc il n'est pas possible, en droit et par conséquent en fait, qu'ils éprouvent de la douleur »⁹⁵. Malebranche avait d'ailleurs de son vivant la réputation de faire preuve de cruauté envers les animaux ; cela n'est pas vérifiable, mais il est indiscutable que des positionnements philosophiques comme les siens sont susceptibles de se traduire en pratique par une absence totale de compassion ou même de respect envers le vivant.

III) Évolutions dans la modernité

Le lecteur ou la lectrice nous pardonnera les sauts chronologiques et le caractère synthétique à l'extrême, donc nécessairement réducteur, des prochains paragraphes. Des milliers de pages ont été écrites sur l'animalité entre le XVIII^{ème} et le XX^{ème} siècle, mais nous ne pouvons ici que souligner les tendances dominantes et mentionner quelques auteurs ayant poussé plus loin que d'autres leurs réflexions sur le sujet.

⁹⁴ MALEBRANCHE Nicolas, *Traité de morale* (1684) (éd. OSIER J.-P.), Paris, Flammarion, 1995, II, VIII, § X, p. 282 ; cité dans DE FONTENAY, *Ibid.*, p. 406.

⁹⁵ DE FONTENAY Élisabeth, *Ibid.*, p. 401-402.

1) Hiérarchie du vivant et chaînon manquant

La période qui correspond plus ou moins au XVIII^{ème} siècle, mais qui reste influencée par l'innéisme de Locke autant que par les réflexions rousseauistes sur l'état de nature, est marquée par un retour à l'anticartésienne notion de « chaîne du vivant », au sein de laquelle de nombreux penseurs de tous bords s'attachent de manière presque obsessionnelle à identifier le chaînon manquant ou « degré zéro de l'homme ». Cette recherche va de pair avec une bonne dose d'incertitude et de confusion, puisque des figures énigmatiques comme celles du fou, de l'enfant-loup ou d'ethnies réputées aussi étranges que les Hottentots ou les Albinos peuvent être rapprochées des grands singes anthropomorphes. Cette indistinction est alimentée par les travaux de grands naturalistes comme Edward Tyson ou – surtout – Linné, qui invente avec son *Système de la nature* la « systématique » dans la classification de l'histoire naturelle, et porte à son comble la confusion des esprits en divisant le genre « homme » entre *homo sapiens*, duquel l'*homo ferus* ou homme retourné à l'état sauvage est une variété, et *homo sylvestris*, qui comprend aussi bien les espèces de singes anthropoïdes que les Hottentots, les Lapons ou les Esquimaux⁹⁶.

Les interrogations sur le propre de l'homme se traduisent à la fois par l'affirmation, par certains auteurs comme La Mettrie, qu'il n'existe guère de différence entre nous et les grands singes et qu'il serait tout à fait possible de leur apprendre à parler, et par une controverse sur l'interprétation à donner du statut de l'enfant sauvage : idiot congénital ou exemple d'être humain revenu à l'état de nature ? L'impossibilité de les « guérir », autrement dit de les amener à un comportement considéré comme civilisé et même, souvent, de leur apprendre à parler, ne permet pas de trancher entre ces deux hypothèses trop radicales et sans doute pas si incompatibles qu'on l'estimait. Rousseau lui-même ne considère pas que ces individus représentent de véritables incarnations de l'état de nature qu'il décrit dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Il ne fait aucun doute pour lui que ces êtres appartiennent au genre

⁹⁶ DE FONTENAY Élisabeth, *Ibid.*, p. 452.

humain⁹⁷, et ses questionnements sur les frontières de l'humain l'amènent par ailleurs à une forme d'étonnante suspension de jugement, lorsqu'il écrit dans une note sur *homo sylvestris* :

Toutes ces observations sur les variétés que mille causes peuvent produire et ont produites me font douter si divers animaux semblables aux hommes pris par les voyageurs pour des bêtes, sans beaucoup d'examen ou à cause de quelques différences qu'ils remarquaient dans la conformation extérieure, ou seulement parce que ces animaux ne parlaient pas, ne seraient point en effet de véritables hommes sauvages, dont la race, dispersée anciennement dans les bois, n'avait eu l'occasion de développer aucune de ses facultés virtuelles, n'avait acquis aucun degré de perfection, et se trouvait encore dans l'état primitif de nature »⁹⁸.

Il estime ainsi qu'il faudrait pouvoir mener une expérience (impraticable de fait) démontrant que le gorille, par exemple, est réellement incapable de cette perfectibilité qui est identifiée comme le propre de l'homme, pour affirmer qu'il ne fait pas partie de l'espèce humaine. Il n'est pas assuré, entre autres, que le mutisme des grands singes soit irrémédiable, puisque l'être humain lui-même n'a acquis la parole qu'au terme d'un long parcours de perfectibilité⁹⁹. Cette crainte de ne pas inclure dans l'humanité ce qui devrait l'être s'accompagne d'une critique de l'eurocentrisme qui va dans le sens opposé au geste de Linné qui plaçait plusieurs ethnies humaines dans la même catégorie que les grands singes anthropoïdes, ou d'un philosophe comme La Mettrie qui identifie dans son *Traité de l'âme* l'*homo sylvestris* à la fois à l'homme sauvage, au satyre et à l'orang-outang¹⁰⁰.

Ces quelques considérations suffisent à donner une idée de la façon dont l'époque des Lumières a pu être marquée par une profonde indécision quant à la nature et aux limites de l'humain, qui a pour conséquence tantôt d'élever certains animaux au statut d'hommes en puissance, tantôt d'abaisser certains groupes humains au rang de sous-

⁹⁷ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, Flammarion, 2008, p. 178.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰⁰ OFFRAY DE LA METTRIE Julien, *Traité de l'âme* (1745), in *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1984, p. 237, cité dans FONTENAY, *Le silence des bêtes*, p. 462.

hommes, à mi-chemin entre la bête sauvage et l'homme civilisé. Il s'agit là d'un exemple parmi d'autres de la manière dont l'anthropocentrisme peut être lié à l'ethnocentrisme, et la question animale au racisme.

On trouve également au XVIII^{ème} siècle, au-delà de cette question des frontières, des exemples de pensées radicalement anti-anthropocentristes. C'est bien sûr le cas à toutes les époques, mais il vaut tout de même la peine de citer le discours particulièrement virulent tenu par le prêtre athée et matérialiste répondant au nom de Meslier. Il nous semble pertinent de l'évoquer ici notamment parce qu'il répond à l'argument augustinien utilisé par Malebranche pour nier la souffrance des bêtes – des êtres innocents ne peuvent souffrir sous un Dieu juste – en estimant qu'il mène en réalité à la conclusion opposée, à savoir que la contradiction constituée par la douleur effective de nombreuses créatures innocentes est la preuve de l'absence de Dieu¹⁰¹. Il va jusqu'à regrouper les sacrifices animaux et la nourriture carnée sous la même appellation de « tyrannie »¹⁰², et à souhaiter l'institution d'un imaginaire « tribunal » ou pourrait être jugée la cruauté envers les bêtes¹⁰³, idée que l'on trouvait déjà sous la plume de Cyrano de Bergerac et qui apparaîtra également, entre autres, dans l'article « Animal » de l'Encyclopédie rédigé par Diderot.

2) *L'apport des sciences*

Un exposé sur la pensée de l'animalité à quelque époque que ce soit ne peut faire abstraction des explications que la science contemporaine donne du phénomène de la vie. Nous avons déjà vu comment les grands classificateurs ont pu participer activement au débat sur le propre de l'homme ; ils n'ont cependant pas changé la donne aussi profondément et aussi durablement que l'a fait, au siècle suivant, Charles Darwin. Son explication de l'évolution n'est pas une nouveauté absolue en soi, puisque Lamarck avait déjà avant lui élaboré une théorie transformiste expliquant l'apparition

¹⁰¹ DE FONTENAY Élisabeth, *Ibid.*, p. 683.

¹⁰² *Ibid.*, p. 681.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 687.

des différentes espèces par un processus associant une complexification croissante des organismes et une diversification en réaction à leur milieu, auquel ils doivent s'adapter. Mais c'est bien Darwin qui avec *L'origine des espèces* (1859) propose une théorie de l'évolution qui passera à la postérité et par rapport à laquelle tout penseur du vivant ne pourra dès lors que se positionner d'une manière ou d'une autre. Il inflige ainsi à l'humanité la seconde des blessures narcissiques identifiées par Freud¹⁰⁴, puisque, après avoir été expulsé de sa place au centre de l'univers par les découvertes de Galilée et avant de devoir renoncer à la prétention de maîtrise totale au sein de son propre esprit (du fait de la notion d'inconscient développée par Freud lui-même), « l'homme », en se découvrant des ancêtres communs à toutes les autres espèces animales, est déchu de son statut d'être unique et de point culminant de la hiérarchie du vivant. Il est en effet ramené à sa réalité biologique, espèce parmi les espèces dont le haut degré d'organisation en fait non pas l'aboutissement ou la finalité intrinsèque de l'évolution – ce qui comporterait un jugement de valeur, absent des conceptions darwiniennes – mais plutôt une « récapitulation »¹⁰⁵ vivante de toutes les phases évolutives précédentes qui ont abouti à un résultat pas plus nécessaire que définitif. Darwin fait preuve d'un anti-anthropocentrisme tout à fait explicite, moins dans *L'origine des espèces* où il affiche une grande prudence pour ne pas susciter trop de polémique, que dans le traité publié treize ans plus tard sous le titre *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*. On y trouve de nombreuses pages consacrées aux prouesses accomplies par les animaux, ainsi que la réfutation d'un certain nombre de définitions du propre de l'homme qui lui apparaissent moins fondées les unes que les autres :

On a affirmé que l'homme seul est capable d'amélioration progressive ; que seul il emploie des outils et connaît le feu ; que seul il réduit les autres animaux en domesticité et a le sens de la propriété ; qu'aucun autre animal n'a des idées abstraites, n'a conscience de soi, ne se comprend ou possède des idées générales ; que seul l'homme possède le langage, a le sens du beau, est

¹⁰⁴ Voir FREUD Sigmund, « Une difficulté de la psychanalyse » (1917), dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 181-183.

¹⁰⁵ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes, op. cit.*, p. 782.

sujet au caprice, éprouve de la reconnaissance, est sensible au mystère, etc., croit en Dieu, ou est doué d'une conscience¹⁰⁶.

Pour lui, chacune de ces capacités est présente dans le règne animal, les seules différences avec l'être humain étant toujours des différences de degré et non de nature ; il va jusqu'à réfuter l'idée que nous aurions l'exclusivité du sens moral, qu'il définit comme une conséquence de l'instinct de sociabilité et de ce qu'il appelle la « sympathie », pitié qu'éprouve naturellement un être vivant pour un autre être en souffrance¹⁰⁷.

Aussi bien Élisabeth de Fontenay que Georges Canguilhem remarquent que le positionnement profondément anti-anthropocentriste de Darwin ne l'empêche pas de mettre en œuvre une bonne dose d'anthropomorphisme – ce qui n'est pas toujours une réelle contradiction en soi, comme nous aurons l'occasion de le montrer plus en détail ultérieurement. Selon Canguilhem, *La descendance de l'homme* « peut être tenue pour le premier ouvrage d'anthropologie systématiquement purgé d'anthropocentrisme »¹⁰⁸, et pourtant Darwin, pour tout ce qui concerne les facultés mentales, n'est pas parvenu à concevoir une « psychologie animale indépendante »¹⁰⁹ mais a gardé les facultés jusque-là considérées comme spécifiques à l'espèce humaine comme mesure des capacités observables chez les autres animaux. Il n'en a pas moins posé les bases d'une approche radicalement nouvelle de l'animalité, qui permettra notamment le développement de l'éthologie avec des pionniers comme C. Lloyd Morgan, qui formule un principe fondamental de la psychologie animale selon lequel « il faut éviter de supposer plus – c'est-à-dire des pouvoirs psychiques plus “élevés” – quand il suffit de moins »¹¹⁰, Jacques Loeb ou encore le plus connu d'entre eux, Jakob von Uexküll.

¹⁰⁶ DARWIN Charles, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (1872), traduction d'E. Barbier, 2 vol., Bruxelles, Complexe, 1981, p. 83.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 109-121.

¹⁰⁸ CANGUILHEM Georges, « L'homme et l'animal du point de vue psychologique selon Charles Darwin », *Revue d'histoire des sciences*, n° 13/1, 1960, p. 82.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

Ce nouveau domaine scientifique apporte une véritable révolution de la pensée des animaux, qui peut difficilement continuer à raisonner de l'animalité sur un plan abstrait et doit désormais tenir compte de l'observation concrète d'une multiplicité d'espèces très différentes les unes des autres. Il devient ainsi plus difficile de subsumer la variété du règne animal dans une catégorie unique et homogène à opposer à « l'homme ». Et pourtant, les travaux de von Uexküll sur la pluralité des mondes perceptifs propres à chaque espèce produisent un nouveau type de différenciation entre humain et animal, qui aura une grande influence, analysée par Giorgio Agamben dans son étude sur la différence anthropologique, *L'aperto*, sur la distinction heideggérienne entre l'animal « pauvre en monde » et l'homme « configurateur de monde »¹¹¹. Il s'appuie sur la relation totalement fonctionnelle, selon von Uexküll, de l'animal aux objets qui l'entourent pour affirmer que ce dernier ne voit ces objets que par rapport à ses besoins et jamais « en tant que tels », il ne sait pas les « laisser-être » : il n'a donc pas accès à l'être en tant que tel, et c'est ce qui permet de le définir comme lié à un environnement propre et néanmoins « pauvre en monde », tandis que l'homme, seul, possède l'« ouverture » permettant le dévoilement de l'être, de « quelque chose en tant que quelque chose »¹¹².

Derrida¹¹³ et Fontenay placent Heidegger parmi les héritiers de la tradition humaniste et cartésienne qui met l'être humain à part en l'opposant à la catégorie unique et faussement homogène de l'animalité et ne laisse aucune place véritable au phénomène de la vie. Il est toutefois important de souligner que sa conception n'implique aucun type de hiérarchie entre les êtres, chacun étant également parfait dans la sphère qui est la sienne¹¹⁴ ; elle se situe en outre entièrement sur le plan de l'ontologie et non sur celui de l'éthique, et on ne trouve chez lui aucune justification

¹¹¹ AGAMBEN Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002. Traduction de référence : *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Rivages, 2016.

¹¹² *Ibid.*, p. 54-61.

¹¹³ DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, *op. cit.*, p. 81.

¹¹⁴ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, *op. cit.*, p. 929.

des traitements que l'on pourrait infliger aux animaux au nom de leur non-appartenance au *Dasein*.

L'éthologie, d'un autre côté, offre également un fondement empirique à des approches radicalement différentes de celle de Heidegger ; l'auteur le plus significatif en ce sens est Maurice Merleau-Ponty, qui serait selon Fontenay l'un des deux « seuls auteurs qui les prennent [les animaux] ontologiquement en compte dans la tradition occidentale »¹¹⁵. S'il ne se penche pas dans son travail sur les souffrances ou les injustices subies par les bêtes, il élabore en revanche une véritable ontologie du vivant, impliquant une parenté entre tous les êtres ; cette parenté n'exclut pas l'existence d'une hiérarchie allant des animaux privés d'*Umwelt* et de tout stimulus aux êtres « sans plan », mais il s'agit d'une continuité sans rupture. Merleau-Ponty est par ailleurs fondamentalement opposé à la dimension fonctionnaliste ou finaliste du darwinisme : les formes vivantes, loin de n'être qu'organisation en fonction de la survie, constituent une « prodigieuse floraison » caractérisée par une « pure présentation de soi » ; l'être se définit avant tout par l'être perçu et non par son intériorité. Les caractéristiques de chaque espèce sont les manifestations d'autant de « styles », et laissent surtout, bien à l'opposé de Heidegger et de nombreux autres penseurs, une marge de liberté à l'animal concernant le choix de son objet (l'exemple donné est celui d'un jeune choucas qui « choisit » de se promener tous les jours avec un corbeau au lieu d'autres choucas). C'est précisément de ce « déraillement de l'instinct », ces « gestes effectués à vide » que peut naître une dimension symbolique et ce que l'on peut appeler une « culture animale ».

On remarquera que ces approches de l'animalité fondées sur les débuts de l'éthologie déplacent vers une dimension plus existentielle la question de la différence ou de la continuité entre l'humain et le non-humain, qui jusque-là reposait exclusivement sur les facultés ou capacités – en particulier celles liées à l'intellect, à la raison – que l'on attribuait, ou non, aux animaux et qui seules déterminaient leur degré

¹¹⁵ DE FONTENAY Élisabeth, *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 114.

de dignité. Ainsi, à la suite de von Uexküll qui a tenté par la pensée de visiter une pluralité de « mondes » animaux totalement étrangers au nôtre, cet effort d'imagination sera au cœur de nombreuses recherches sur la réalité de la vie animale.

Thomas Nagel montrera plus tard, dans son célèbre article *What Is it Like to Be a Bat ?*, les limites de la capacité de n'importe quel être vivant à accéder à l'expérience subjective d'un autre très différent de lui, précisément à cause du caractère irréductiblement subjectif de l'expérience¹¹⁶. Cela ne l'empêche pas de proposer une tentative de description certes défectueuse, mais néanmoins parlante, de ce à quoi peut ressembler la perception d'une chauve-souris, organisée autour de cet organe si étranger à notre expérience qu'est le sonar¹¹⁷. Il conclut son article par le vœu que soient un jour élaborées des « méthodes » nous rendant capables de parler de réalités subjectives de façon un peu plus objective (quoique sans doute non exhaustive)¹¹⁸. Ce texte est utile pour réfléchir à ce que l'on peut s'attendre à trouver en littérature concernant les animaux, ces altérités fondamentalement inconnaisables : non pas une immersion « réaliste » au sens le plus fort dans leurs mondes intérieurs, mais d'autres stratégies permettant de s'en approcher autant qu'il est humainement possible – c'est le cas de le dire –, à travers l'approximation, la stylisation, l'analogie et les innombrables ressources que nous offrent le langage et l'imagination.

IV) Animal Turn ?

1. Définition et divergences

Les écrits de Peter Singer, auteur du célèbre manifeste de Libération animale¹¹⁹, marquent un tournant dans la pensée de la question animale en ce qu'ils introduisent la notion de « spécisme », se définissant comme tout ce qui relève d'une discrimination

¹¹⁶ NAGEL Thomas, « What Is it Like to Be a Bat ? », *The Philosophical Review*, n° 83/4, octobre 1974, p. 435-450.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 438-440.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 449-450.

¹¹⁹ SINGER Peter, *La libération animale*, traduit de l'anglais par Louise Rousselle, Paris, Payot, 2012 (éd. originale 1975).

basée sur la notion d'espèce biologique. C'est aussi à partir de ce concept que pourront être abondamment étudiées par la suite les similitudes entre spécisme, sexisme, racisme et toutes les autres formes de domination fondées sur différents critères constituant une différence par rapport à un sujet établi comme norme – voire comme unique sujet possible au sens plein. On doit également à Singer d'avoir mis l'accent sur l'idée selon laquelle la souffrance que peut éprouver un être vivant devrait primer sur l'évaluation de ses capacités dans la détermination de sa légitimité à être objet de considération morale. Ce n'est pas une nouveauté, puisque des penseurs de toutes les époques avaient déjà identifié la sensibilité comme principal point commun entre nous et les autres animaux ; et certains, comme Schopenhauer, avaient théorisé le rôle joué par la pitié et d'autres émotions dérivant de la faculté d'empathie dans la perception voire dans la construction de l'unité du vivant¹²⁰. Singer, qui défendra une approche utilitariste de l'éthique animale, se pose également en héritier de Jeremy Bentham, dont il cite et contribue à faire connaître la fameuse phrase « The question is not, "Can they reason?" nor, "Can they talk?" but "Can they suffer ?" »¹²¹. Tout cela n'empêche pas son ouvrage de faire date, marquant le début du mouvement de libération animale et influençant considérablement les *Animal Studies* lors des décennies suivantes.

Kari Weil souligne dans un article sur l'*Animal Turn* que Singer est le représentant d'une tendance spécifique résumée par l'expression « Animal Welfare position », qui milite pour les « droits » des animaux et s'appuie pour cela sur les avancées de la science. C'est lui qui fonde avec l'Italienne Paola Cavalieri le *Great Ape Project*, visant à inclure les chimpanzés, les gorilles et les orangs-outans dans une communauté élargie au sein de laquelle leurs intérêts seraient protégés par la loi¹²². Ce positionnement a fait l'objet de nombreuses critiques du fait qu'il prône l'attribution

¹²⁰ Voir DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 809-810.

¹²¹ BENTHAM Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Londres, The Athlone Press, 1970 (1789), p. 282-283. Trad. « La question n'est pas "Peuvent-ils raisonner ?" ou "Peuvent-ils parler ?", mais "Peuvent-ils souffrir ?". »

¹²² Cf. CAVALIERI Paola, SINGER Peter, « A Declaration on Great Apes », in EID (dir.), *The Great Ape Project*, New York, St Martins, 1993, p. 4-7.

de droits spécifiques à certains animaux en fonction d'un critère qui est celui des capacités rationnelles, donc de la proximité avec l'être humain ; il s'agit donc d'une approche stratégiquement utile pour faire avancer les droits de certaines espèces, mais qui relève d'un anthropocentrisme évident et laisse de côté tous les êtres considérés comme plus éloignés de nous¹²³.

On peut en tout cas considérer ses travaux comme le coup d'envoi de ce qui est fréquemment appelé « *the animal turn* » (« tournant animal » ou animaliste) dans les sciences sociales et humaines, et qui peut être défini ainsi :

a new nexus of interdisciplinary scholarly interest in the human-animal relationship, manifesting itself in conferences, courses, book series and academic journal themes¹²⁴.

Cette prolifération de recherche multidisciplinaire sur l'animalité, déjà observable à la fin du siècle dernier, s'est encore accélérée depuis le début des années 2000. Elle comprend de nombreuses approches différentes qui peuvent être subsumées, selon les auteurs à l'origine de l'ouvrage *Exploring the Animal Turn*, sous trois axes principaux : 1) le rôle des sciences naturelles dans les discours sur les animaux, 2) le questionnement de la séparation entre humain et animal, et 3) la représentation des intérêts des animaux dans toutes les sphères de la société¹²⁵.

Ce tournant épistémologique se fonde sur l'admission de l'omniprésence des animaux dans notre vie, aussi bien sur le plan concret que sur celui des représentations – le règne animal ayant toujours fourni à la culture humaine son principal répertoire de modèles, symboles, comparaisons, etc. L'intérêt dont ils font désormais l'objet est loin d'être purement thématique : on observe en effet dans l'ensemble des disciplines

¹²³ WEIL Kari, « A Report on the Animal Turn », *differences : A Journal of Feminist Cultural Studies* (Brown University), n° 21/2, 2010, p. 6. Voir aussi DE FONTENAY Élisabeth, « Entre les biens et les personnes », dans *Sans offenser le genre humain*, op. cit., p. 83-120.

¹²⁴ ANDERSSON CEDERHOLM E., BJÖRCK A., JENNBERT K., LÖNNGREN A.-S. (dir.), « Introduction », in *Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture*, Lund, Pufendorfinstitutet, 2014, p. 5. Trad. « un nouveau réseau d'intérêt académique interdisciplinaire pour la relation humain-animal, qui se manifeste dans des conférences, des cours, dans les thèmes choisis pour des collections d'ouvrages et des journaux académiques. »

¹²⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

concernées une véritable remise en question de l'idée d'une séparation et d'une supériorité de l'humain par rapport aux autres êtres, héritée de la quasi-totalité de la tradition philosophique occidentale et surtout de l'humanisme. Les sciences naturelles et en particulier l'éthologie cognitive apportent à cette refondation théorique toujours plus de preuves concrètes du caractère illusoire de tous les « propres de l'homme » qui ont été avancés au fil du temps, puisque chacune des facultés jusque-là considérées comme exclusives de l'humain s'avère être présente au moins sous des formes partielles et particulières dans telle ou telle espèce, comme Darwin avait déjà pu l'avancer précocement.

Ce travail de sape des fondements de l'anthropocentrisme philosophique s'accompagne d'une dénonciation, incarnée par le mouvement de libération animale et de plus en plus répandue, des multiples utilisations auxquelles sont soumises les bêtes dans la société contemporaine – que ce soit à des fins alimentaires, expérimentales, vestimentaires, de divertissement ou encore pour leur force de travail –, et qui jusqu'à une époque récente ne connaissaient guère de restrictions morales ou légales. Différents positionnements coexistent au sein d'une lutte apparemment commune, allant de la « animal welfare position » déjà évoquée, que l'on pourrait décrire comme un courant réformiste visant à améliorer le sort des animaux sans remettre en cause le concept de propriété et la légitimité de l'usage des animaux¹²⁶, au refus radical de toute instrumentalisation des autres non-humains, qui se traduit dans la pratique par le succès croissant du mode de vie *vegan*.

Les causes possibles de l'explosion des études animales et de l'engagement militant animaliste sont à chercher en partie, comme on l'a dit, dans les avancées de la connaissance scientifique sur le sujet, mais aussi très certainement dans l'essor du capitalisme mondialisé et des modes de production et de consommation qui le

¹²⁶ Cette position est critiquée, par exemple, par Florence Burgat qui voit de l'hypocrisie dans le fait de prétendre aimer les animaux et de vouloir bien les traiter tout en n'envisageant pas de cesser de les mettre à mort pour les manger ; selon elle, le sort des bêtes ne connaît que de « minuscules corrections à la marge » visant à éviter ce que l'on appelle plus ou moins arbitrairement des « souffrances inutiles ». BURGAT Florence, *L'humanité carnivore, op. cit.*, p. 362.

caractérisent. L'industrialisation massive de l'élevage a en effet entraîné une détérioration drastique des conditions de vie et d'abattage des animaux et plus largement leur réification désormais totale ; cette logique d'exploitation poussée à l'extrême a contribué à amener une prise de conscience des excès du capitalisme allant bien au-delà de la question animale et impliquant une dévaluation et une marchandisation de la vie dans son ensemble – y compris de la vie humaine ainsi que de la totalité des ressources naturelles. On peut par conséquent mettre en lien l'« animal turn » avec l'essor plus large de pensées écologiques parfois très radicales, en tout cas indissociables de la dénonciation du processus d'éloignement du vivant et de la "nature" qui a commencé bien plus tôt mais s'est accéléré drastiquement dans la deuxième moitié du ^{xx}^{ème} siècle, et qui est là encore au cœur de la logique du capitalisme tardif pour lequel le monde entier n'est qu'un réservoir de ressources à exploiter. Il peut paraître logique que la même époque qui a vu s'accroître cet éloignement jusqu'à la rupture presque totale ait également donné naissance à divers mouvements tentant d'aller dans le sens inverse, mettant notamment en avant notre inscription au sein du vivant et la profonde interdépendance des êtres humains et non-humains ainsi que de leur environnement, et s'attachant à revaloriser ce qui est considéré par le modèle dominant comme n'ayant pas d'autre valeur autre qu'économique – qu'il s'agisse des animaux, de la planète elle-même ou encore du règne végétal qui fait lui aussi l'objet d'études toujours plus approfondies et de découvertes lui attribuant une complexité et des formes d'agentivité ou d'intelligence jusqu'ici ignorées.

Pensée des rapports humain-animal et pensée écologique, au moins dans leurs versions les plus radicales, ont donc en commun une certaine relation à la critique du capitalisme ; nous verrons lors de notre analyse des œuvres que l'on peut trouver chez les trois auteurs étudiés des éléments allant clairement dans le sens d'une telle réflexion sur les implications politico-économiques de l'anti-anthropocentrisme.

2. *Que dit la loi ?*

Sur le plan de la législation, il est indéniable que la cause animale a connu des avancées considérables en quelques décennies, acquérant le statut de champ d'étude à part entière et faisant l'objet de différentes formations spécifiques à travers le monde (on peut citer pour la France les Diplômes d'Université en droit animalier proposés à Limoges et à Toulon). Le statut des bêtes n'en est pas pour autant radicalement modifié, et les lois qui imposent un plus grand respect de leur bien-être ne sont souvent que partiellement appliquées, quand leur portée n'est pas grandement limitée par l'instauration d'exceptions relatives aux spécificités religieuses et culturelles, comme dans l'article 13 du Traité de Lisbonne, ainsi formulé :

In formulating and implementing the Union's agriculture, fisheries, transport, internal market, research and technological development and space policies, the Union and the Member States shall, since animals are sentient beings, pay full regard to the welfare requirements of animals, while respecting the legislative or administrative provisions and customs of the EU countries relating in particular to religious rites, cultural traditions and regional heritage¹²⁷.

On ne peut que remarquer la façon dont l'expression « in particular » introduit un flou qui laisse la porte ouverte aux interprétations les plus élargies de la notion de coutumes particulières justifiant le non-respect des normes européennes. C'est ainsi que, comme le relève Florence Burgat, une très grande quantité d'animaux de bétails sont égorgés en France sans étourdissement préalable en vertu de l'exception religieuse – qui autorise l'abattage rituel *casher* aussi bien que *hallaal* – et qu'une part importante de la viande produite de cette manière (plus exactement la partie arrière des carcasses, jugée impropre à la consommation religieuse) se retrouve par la suite dans le circuit ordinaire, sans obligation d'étiquetage. Elle ajoute à cela que même dans

¹²⁷ Article 13, Titre II du TFEU (*Treaty on the Functioning of the European Union*). Trad. « En formulant et appliquant les politiques de l'Union dans les domaines de l'agriculture, la pêche, les transports, le marché interne, la recherche, le développement technique et l'Espace, l'Union et les États membres devront, considérant que les animaux sont des êtres sensibles, porter toute leur attention sur les besoins des animaux pour leur bien-être, tout en respectant les cadres administratifs et législatifs et les coutumes des États membres concernant en particulier les rites religieux, les traditions culturelles et les héritages régionaux. »

le cadre de l'abattage réglementaire, de nombreux petits animaux sont également tués sans étourdissement pour gagner du temps, et que d'une manière générale il est illusoire de croire que l'abattage est majoritairement indolore¹²⁸.

Plus largement, le statut des vivants non-humains est dans la plupart des législations relativement ambigu. Fontenay identifiait en France, en 2008, une aporie qui selon elle faisait souvent échouer les débats sur la condition des animaux : ils étaient assimilés dans le Code civil à des « biens meubles ou immeubles », tandis que le Code pénal les reconnaissait comme des êtres sensibles et non totalement appropriables. C'est pour cette raison qu'en vertu du décret du 7 septembre 1959, ils sont désormais protégés pour eux-mêmes, y compris contre leur propriétaire, ce qui en fait des personnalités juridiques sans qu'ils soient pour autant des sujets de droit¹²⁹. On notera que le décret est, là encore, formulé de telle manière qu'il autorise nombre d'exceptions dont l'acceptabilité reste sujette à la plus grande subjectivité de jugement, puisqu'il ne réprime que les mauvais traitements infligés « sans nécessité »¹³⁰. Il est important de souligner que l'incohérence entre code pénal et code civil a été finalement résolue en 2015, avec l'inscription dans ce dernier de la reconnaissance de l'animal comme « être vivant doué de sensibilité »¹³¹ et non plus comme bien meuble ; la situation n'en est pas radicalement changée, mais ce décret ouvre la voie à une jurisprudence bien plus favorable aux animaux.

Burgat, en 2017, estime que la législation reste fondamentalement indifférente à « leurs vies comme expériences uniques et irremplaçables » et qu'elle détermine surtout quels animaux tuer, quand et comment¹³². On peut donc résumer les choses en affirmant que les lois en France et dans le monde connaissent des évolutions qui vont dans la direction d'une amélioration de leur sort, mais qu'il s'agit toujours d'une prise

¹²⁸ BURGAT Florence, *L'humanité carnivore*, op. cit., p. 207-217.

¹²⁹ DE FONTENAY Élisabeth, *Sans offenser le genre humain*, op. cit., p. 115-119.

¹³⁰ Décret n° 59-1051 du 7 septembre 1959 réprimant les mauvais traitements exercés envers les animaux.

¹³¹ Code civil, article 515-14, créé par la loi n°2015-177 du 16 février 2015 – art. 2.

¹³² BURGAT Florence, *L'humanité carnivore*, op. cit., p. 15-16.

en compte relative et non absolue de leurs intérêts, puisque la plupart des décisions visent à réduire les souffrances qui leur sont infligées sans se hasarder à contester le fait qu'ils restent soumis au régime des biens et au statut de ressources utilisables par les êtres humains presque de toutes les manières qui leur conviennent.

3. *Les sciences humaines*

La « question animale », on l'aura compris, constitue depuis quelques décennies un objet d'étude toujours plus prisé des différentes disciplines regroupées en anglais sous le nom de *Humanities*, et qui, justement, prennent une inflexion qui les éloigne progressivement de l'humain comme sujet unique et central de leur intérêt. Les travaux d'Éric Baratay, que nous avons déjà cités, ne représentent qu'un exemple parmi de nombreux autres – quoique comptant parmi les plus notables en France – de l'attention que certains historiographes ont commencé à porter sur les animaux et l'idée d'animalité dans l'histoire. Deux autres représentants de ce filon de recherche, Corinne Beck et Éric Fabre, explicitent cette volonté de se pencher sur les bêtes non plus uniquement comme ressources mais comme êtres à étudier dans leur réalité matérielle et comme acteurs historiques à part entière.

L'essentiel de la production historiographique se situe ailleurs, dans l'animal tel qu'il est perçu, pensé, imaginé et représenté dans l'art, bien plus que dans l'animal tel qu'il est réellement [...]. Reste que les travaux n'abordent guère les animaux en tant que tels mais en tant qu'ils participent de l'économie : en bref, l'animal n'est appréhendé qu'au titre de sa productivité. [...] Dans tous ces récits, le questionnement sur l'animal ne concerne que rarement le fait qu'il puisse être l'acteur des changements qui l'affectent, l'homme en étant perçu comme le moteur exclusif. [...] Peut-être est-il plus aisé de mobiliser les concepts et les techniques de l'histoire pour tenter de percevoir, dans ces changements, des coévolutions chez quelques espèces supérieures qui ne sont pas totalement sous l'emprise de l'homme, au premier rang desquelles le loup¹³³.

¹³³ BECK Corinne, FABRE Éric, « L'animal, l'histoire et l'histoire naturelle. Un mariage à trois est-il possible ? », *Études rurales*, n° 189, 2012, p. 107-119.

Ils appellent à un croisement de la discipline historiographique avec l'histoire naturelle, autrement dit à une interdisciplinarité qui caractérise de fait une grande partie des recherches menées aujourd'hui sur l'animalité en sciences humaines.

Il en va de même en philosophie, comme le montre parmi tant d'autres exemples celui de Derrida, qui consacre l'une de ses interventions éminemment philosophiques rassemblées sous le titre *L'animal que donc je suis* à des aspects de la théorie psychanalytique de Lacan, et discute les affirmations de ce dernier basées sur de récents savoir éthologiques et biologiques concernant le système de communication des abeilles ou la sexualité des pigeons¹³⁴. On peut encore citer Paola Cavalieri qui dans *La questione animale* défend une approche morale utilitariste s'appuyant sur la connaissance plus précise que nous avons désormais des facultés cognitives des mammifères afin de plaider pour leur inclusion dans un concept de « droits humains » élargi. Sans oublier, toujours du côté italien, le cas encore plus notable de Roberto Marchesini, d'abord éthologue et fondateur de l'« Institut de formation zoo-anthropologique » SIUA, mais aussi connu comme l'un des principaux philosophes posthumanistes italiens, qui est donc un acteur privilégié du rapprochement entre des disciplines et des domaines de recherche apparemment bien différents.

Nous n'avons pas ici l'espace de nous arrêter sur l'ensemble des théories contemporaines de l'animalité, qui constituent un champ d'étude bien trop vaste. Nous nous contenterons de souligner encore une fois leur caractère souvent interdisciplinaire et une aspiration largement répandue à réfuter certains principes de l'humanisme désormais dénoncés comme des dogmes servant à perpétuer une vision anthropocentriste du monde et à justifier les pratiques de domination qui en découlent. L'influence des réflexions pionnières de Derrida n'est plus à démontrer ; en témoigne la fréquence à laquelle il est cité par les auteurs se penchant sur la question animale. On retiendra surtout, pour l'instant, de son important travail de déconstruction la critique acerbe du singulier « l'animal », qui subsume dans une

¹³⁴ DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, op. cit., p. 166, 169.

catégorie faussement uniforme, et ainsi facilement opposable à « l'homme » tout autant essentialisé, l'infinie diversité du règne animal presque toujours considéré comme une abstraction dont les formes singulières ne sont jamais prises en compte. C'est pour ces raisons qu'il forge le célèbre néologisme « animot », qui a le triple pouvoir de ressaisir phonétiquement le pluriel dénié par le terme « animal », de rappeler le rôle de la parole dans la façon dont s'est traditionnellement définie la différence anthropologique, et de matérialiser l'ambition de construire une pensée qui pense l'absence de la parole autrement que comme une privation¹³⁵.

Nous nous attarderons plus précisément, dans le chapitre suivant, sur les pensées posthumaniste et écoféministe, qui suivent elles aussi fréquemment les pistes ouvertes par Derrida et sont aujourd'hui à l'avant-garde de cette remise en question.

Venons-en au domaine qui nous concerne plus spécifiquement, à savoir celui des rapports existant entre études littéraires et réflexion sur l'animalité. C'est dans ce sens que nous entendrons le terme « zoopoétique » (apparu justement pour la première fois sous la plume de Derrida¹³⁶) : dans son acception la plus commune désignant la présence des bêtes au sens large dans les textes littéraires, plutôt que dans l'autre sens également contenu dans son étymologie et qui renvoie aux façons dont les animaux peuvent être capables de création, de faire (*poiesis*) et peuvent, par les formes de rhétorique dont ils savent faire preuve, contribuer activement à l'élaboration des mêmes textes¹³⁷. Ce champ d'étude, qui, comme c'est généralement le cas pour les *Cultural Studies*, est né dans le monde anglo-saxon avant de trouver des développements divers dans d'autres aires culturelles, s'insère dans le domaine plus vaste des *Environmental Humanities*, ainsi défini par Oppermann et Iovino :

¹³⁵ *Ibid.*, p. 73-74.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁷ Voir, pour des analyses combinant ces deux acceptions, MOE Aaron, *Zoopoetics : Animals and the Making of Poetry*, Lanham, Lexington Books, 2014.

It brings the social sciences, the humanities, and the natural sciences together in diverse ways to address the current ecological crises from closely knit ethical, cultural, philosophical, political, social, and biological perspectives¹³⁸.

La dimension anti-anthropocentriste de cette réforme des « humanités » est aussi explicite que centrale :

We believe that the focus of academic inquiry should shift from being exclusively (and hubristically) centered on human life and subjectivity¹³⁹.

La zoopoétique, au sein des humanités ainsi refondées, est en particulier étroitement associée à l'écocritique ou *ecocriticism*, dont elle constitue en quelque sorte l'une des branches, puisque l'écocritique étudie, dans la littérature, les relations de l'être humain avec son environnement au sens large, tandis que la zoopoétique se concentre sur les rapports avec ces altérités naturelles particulières que sont les animaux. Serenella Iovino affirme que cette nouvelle grille d'analyse des textes est indissociable d'une intention d'ordre idéologique ou, pour le dire avec elle, « éthico-éducative »¹⁴⁰, dont elle résume plus loin son interprétation personnelle :

ho cercato di mettere in rilievo la funzione del testo letterario come invito a superare le immagini culturali tradizionali del rapporto tra umano e non-umano: di mettere a nudo il suo intento di indicare, tramite la rappresentazione letteraria, nuove e più inclusive possibilità etiche¹⁴¹.

On peut constater que cette définition s'applique tout à fait à l'analyse des rapports entre humain et altérité animale dans les œuvres, ce qu'illustre d'ailleurs la lecture de *L'Iguana* d'Ortese qu'elle propose dans la deuxième partie du livre.

¹³⁸ OPPERMANN Serpil, IOVINO Serenella, « The Environmental Humanities and the Challenges of the Anthropocene », in EAED (dir.), *Environmental Humanities : Voices from the Anthropocene*, Londres, Rowman and Littlefield International, 2017, p. 2. Trad. « Il réunit les sciences sociales, les humanités et les sciences naturelles de diverses manières afin d'aborder les actuelles crises écologiques en associant étroitement les perspectives éthique, culturelle, philosophique, politique, sociale et biologique ».

¹³⁹ IOVINO Serenella, CESARETTI Enrico, PAST Elena, *Italy and the Environmental Humanities*, Charlottesville-Londres, University of Virginia Press, 2018, p. 4. Trad. « Nous pensons que l'attention de la recherche académique devrait cesser d'être exclusivement (et orgueilleusement) centrée sur la vie et la subjectivité humaines ».

¹⁴⁰ IOVINO Serenella, *Ecologia letteraria, op. cit.*, 2006, p. 16.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 23. Trad. « J'ai essayé de mettre en évidence la fonction du texte littéraire comme invitation à dépasser les images culturelles traditionnelles du rapport entre humain et non-humain : de mettre à nu son objectif d'indiquer, à travers la représentation littéraire, des possibilités éthiques nouvelles et plus inclusives. »

Anne Simon, chef de file de la recherche en zoopoétique en contexte francophone et fondatrice du remarquable site *Animots*, confirme la parenté entre les deux disciplines en soulignant que l'intérêt pour les bêtes littéraires s'est développé en France plus en lien avec les apports de l'*ecocriticism* et des *environmental humanities* qu'avec les *Animal Studies* qui n'y avaient pas encore vraiment pris pied. Elle exprime en des termes en partie différents l'aspect *engagé* de ce type de lecture qui cherche dans les textes, selon une expression reprise à Élisabeth de Fontenay, des êtres « en chair et en os, en griffes et fourrures, en odeurs et en cris »¹⁴², à travers lesquels « il s'agit bien sûr de réfléchir sur les formes de l'animalité humaine ou sur les interactions entre les humains et les bêtes, mais surtout d'interroger la possibilité pour le langage créatif d'exprimer des affects et des rapports non-humains au monde »¹⁴³. Il faut pour elle ne pas hésiter à se confronter à la réalité « politique » des violences infligées aux bêtes, mais aussi et surtout utiliser toutes les possibilités offertes par la langue et les outils proprement littéraires pour tenter « de mettre en mots des consciences animales, de restituer des langages (souffles, rythmes, gestes, mouvements...) et des "milieux" non-humains, de rendre compte d'"actions" et de "styles" animaux »¹⁴⁴, autrement dit pour imaginer dans la mesure du possible ce que peuvent être leurs subjectivités habituellement jugées si différentes et impénétrables. Simon fait en outre preuve d'une attention particulièrement poussée au matériau littéraire en tant que tel et dans toutes ses facettes. On peut en ce sens rapprocher sa conception de la zoopoétique de la « critique littéraire écologique » telle que la définit Niccolò Scaffai dans son ouvrage *Letteratura e ecologia*, où il critique une tendance de l'*ecocriticism* à l'anglo-saxonne à « abbandonare la critica vera e propria per una sorta di cabala « verde » di forte connotazione ideologica » (« abandonner la critique à proprement parler pour une sorte de cabale "verte" à forte connotation idéologique »), ainsi qu'une fréquente

¹⁴² DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, p. 25, cité dans SIMON Anne, « Place aux bêtes ! Oikos et animalité en littérature », *L'analisi linguistica e letteraria*, n° 2, 2016, p. 74.

¹⁴³ *Loc. cit.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

confusion entre les plans « storico-letterale » (« historico-littéral ») et « simbolico-allegorico » (« symbolico-allégorique »)¹⁴⁵. Contre ces défauts, il défend l'idée d'une critique européenne (notamment française) plus centrée sur le texte lui-même – et qui, pourrait-on dire, ne l'instrumentalise pas pour parler d'autre chose mais fasse plutôt des thématiques écologiques une clef de lecture permettant d'enrichir la compréhension des œuvres.

Les écrits de Iovino, de Scaffai et de Simon constitueront pour nous des points de repère autour desquels construire notre méthodologie – dans la mesure où ils allient la conviction commune d'une capacité de la littérature à affronter certaines problématiques de manière unique et fertile, tout en invitant à la recherche constante d'un équilibre entre critique littéraire et réflexion éthique ou politique –, auxquels nous ajouterons bientôt un approfondissement des concepts qui seront au cœur de notre grille d'analyse (hybridité, métamorphose, anthropomorphisme).

Conclusions

La reconstruction proposée dans ce chapitre était nécessaire pour pouvoir situer les prises de position de nos trois auteurs dans les œuvres étudiées, qui, nous le verrons, mettent en jeu de diverses manières certaines des problématiques traversant l'histoire de la pensée de l'animalité : la supériorité de l'humanité vis-à-vis du reste du vivant notamment en lien avec la notion de rationalité, l'existence d'une barrière ontologique nette et infranchissable entre notre espèce et toutes les autres, ainsi que l'inclusion ou l'exclusion des animaux de la sphère de la morale.

Le panorama que nous avons tenté de présenter, nécessairement partiel et orienté, devrait avoir fait émerger quelques tendances observables dans l'évolution du traitement de la « question animale » dans la pensée occidentale. Nous nous garderons bien de postuler l'existence d'une quelconque téléologie de l'animalité, qui verrait nos amies les bêtes faire l'objet d'une considération croissante et mènerait nos sociétés dans

¹⁴⁵ SCAFFAI Niccolò, *Letteratura e ecologia, op. cit.*, p. 57.

la direction d'un dépassement complet et définitif de l'anthropocentrisme. Il suffit de songer à la situation actuelle des animaux dans le monde et aux chiffres – vertigineux – de ceux qui naissent et meurent dans des conditions contraires à leur bien-être pour servir à divers titres les « intérêts » de l'humanité – qu'il s'agisse de production alimentaire industrielle, d'expérimentations médicales et scientifiques, d'utilisation de leur peau ou de leur laine pour la fabrication de vêtements ou d'accessoires en tout genre, etc. – pour réaliser que les prises de conscience à l'œuvre dans une partie de la culture, bien qu'elles trouvent parfois des échos dans l'opinion publique, restent un phénomène marginal ou du moins incapable de changer les choses en profondeur sur le court ou moyen terme.

Cela n'empêche pas de constater des infléchissements notables, concernant à la fois la quantité et la croissance exponentielles de productions intellectuelles et artistiques centrées sur le sujet et les conceptions que ces dernières véhiculent de l'animalité et des relations (ontologiques et éthiques) entre humain et animal. L'un des éléments saillants de cette évolution est le passage d'une vision de « l'animal » comme étant incommensurablement différent de « l'homme », et inférieur à celui-ci du fait de son manque de facultés relevant de la « raison » au sens large, à une mise en évidence de la continuité assurée entre les deux catégories par leur statut d'êtres sensibles et sujets à la souffrance aussi bien physique que psychique. Nos lectures des romans de Volponi, Ortese et Pugno viseront entre autres choses à mettre en évidence ce que la création littéraire peut apporter à la réflexion sur ces enjeux et les modalités et finalités parfois très différentes caractérisant trois écritures pouvant toutes être qualifiées de post- ou anti-anthropocentristes.

Nous allons à présent nous intéresser plus en détail à deux filons de pensée contemporains qui poussent particulièrement loin la déconstruction des postulats humanistes, sans pour autant se définir par un pur continuisme, qui serait réducteur par rapport à la complexité de leurs enjeux théoriques et pratiques.

Chapitre 2 – Projets de refondation : posthumanisme et écoféminisme

L'entreprise dans laquelle nous souhaitons à présent nous lancer, à savoir exposer les concepts fondamentaux du courant de pensée qu'on appelle en anglais *Posthumanism*, pose un certain nombre de problèmes, liés à la dimension polysémique du terme lui-même. Il convient avant tout de prendre les distances de l'usage à peu près exclusif qui en est fait en français, pour désigner des idées beaucoup plus proches de ce qu'on nommera ici transhumanisme ; la distinction sera développée dès le prochain paragraphe. Plus généralement, et même en anglais, l'étiquette « posthumanism » est appliquée à diverses théories qui comportent certains points communs, mais sont en réalité parfois radicalement opposées dans leurs postulats philosophiques et idéologiques.

Précisons donc d'emblée et une fois pour toutes que, chaque fois que nous utiliserons le terme « posthumanisme », nous nous référerons à un filon particulier qui est souvent désigné par l'expression « posthumanisme philosophique », et dont nous expliciterons bientôt les spécificités¹⁴⁶. Il est lui-même loin d'être homogène, ce qui peut s'expliquer par sa relative nouveauté mais aussi par la transdisciplinarité qui le caractérise : les penseurs posthumanistes, en effet, proviennent de domaines académiques remarquablement variés, allant de la philosophie aux sciences « dures »

¹⁴⁶ Nous avons opté pour la graphie sans trait-d'union pour deux raisons : d'une part pour nous distancier du terme « posthumanisme » qui est répandu en français mais désigne actuellement plutôt des idées proches du transhumanisme (nous reviendrons bientôt sur cette distinction) ; et d'autre part, afin de désigner le courant de pensée spécifique dont il s'agit, caractérisé par une grande complexité et absence d'homogénéité, sans le réduire à sa simple dimension historiciste (ce qui vient après l'humanisme). Nous nous inspirons pour ce choix de la différence, bien explicitée par Jean-Marc Moura, entre les termes proches mais distincts que sont « post-colonialisme » et « postcolonialisme » (l'un renvoyant à la condition historique suivant la colonisation, l'autre aux filons théoriques et critiques s'intéressant aux produits culturels ayant un lien avec ces mêmes faits historiques) : MOURA Jean-Marc, « Postcolonialisme et comparatisme », SFLGC, Bibliothèque comparatiste. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marc-postcolonialisme-et-comparatisme/>. Consulté le 28 mai 2022.

en passant par la littérature ou la sociologie, apportant ainsi, en fonction de leur bagage personnel, des lumières différentes sur des problèmes en partie similaires. Cette diversité reflète aussi la multiplicité des auteurs non posthumanistes sur lesquelles ces théoriciens s'appuient abondamment (qu'il s'agisse de Foucault, Deleuze ou Derrida, ou encore de Niklas Luhmann, fondateur de la théorie des systèmes sociaux) et l'accent mis par chacun d'entre eux sur ceux avec lesquels il a le plus d'affinités.

Ce nouveau courant a vu le jour dans les milieux académiques anglo-saxons, et plus précisément dans le domaine de la théorie littéraire ; le critique Ihab Hassan est ainsi l'un des fondateurs de ce qui a été appelé « posthumanisme critique », employant dans un essai de 1977 les termes de « *posthuman* » et « *posthumanist* » qu'il approfondit ensuite dans des travaux ultérieurs. C'est dans les années 1990 qu'une approche similaire est adoptée également dans le champ des *Cultural studies*, donnant lieu au courant du « posthumanisme culturel », dont Donna Haraway est l'une des pionnières avec son célèbre *Manifeste cyborg*. Par ailleurs, sous l'influence des travaux de Haraway, tout un filon des *Animal Studies* commence à se développer en lien étroit avec le posthumanisme – qui, à ce moment-là, reste à peu près inconnu en Italie¹⁴⁷. Il a cependant commencé à y émerger depuis une dizaine d'années, notamment sous les plumes de Francesca Ferrando et de Roberto Marchesini. Nous privilégierons dans notre compte rendu la version italienne de la pensée posthumaniste, tout en nous appuyant sur certains de ses piliers internationaux comme Cary Wolfe (*What Is Posthumanism?*, 2010) ou Rosi Braidotti, qui a la double nationalité australo-italienne et a peut-être eu pour cette raison le privilège de voir son principal ouvrage sur le sujet, *The Posthuman* (2013), être rapidement traduit en italien, tandis que de nombreux autres textes ne sont accessibles qu'en anglais. Nous pouvons enfin préciser que Marchesini et Wolfe ont en commun d'avoir beaucoup travaillé sur la question de l'animalité, Marchesini étant éthologue de formation et promoteur d'une « zoo-anthropologie » italienne, et Cary Wolfe étant connu avant tout comme un

¹⁴⁷ Sur la généalogie du posthumanisme, voir FERRANDO Francesca, *Il Postumanesimo Filosofico e le sue Alterità*, Pise, ETS, 2016, p. 26-30.

représentant important des *Animal Studies* aux États-Unis. Leurs versions du posthumanisme philosophique seront, à ce titre, particulièrement intéressantes pour notre propos.

Notre objectif dans ce chapitre sera, d'une part, de tracer les contours de ce que l'on peut considérer comme les points cardinaux partagés par tous les représentants de ce vaste ensemble théorique, et d'autre part de mettre en lumière quelques notions plus spécifiques à certains d'entre eux et utiles à la lecture que nous proposerons ensuite des œuvres littéraires de Volponi, Ortese et Pugno. Dans ce but, nous serons naturellement amenée à privilégier les aspects ayant un rapport avec la reconfiguration des rapports entre humain et animal déjà esquissée à la fin du chapitre précédent, mais sans nous y limiter. Nous présenterons également un autre courant philosophique, l'écoféminisme, et tenterons de montrer en quoi ce dernier et le posthumanisme peuvent être considérés comme très proches ; l'un et l'autre apporteront des éclairages différents sur des questions globalement similaires et toutes étroitement liées à un même refus de l'anthropocentrisme hérité de la tradition philosophique occidentale, dont chacun se révélera particulièrement pertinent pour analyser l'un ou l'autre des auteurs ou romans de notre corpus.

Il nous semble cependant justifié de nous attarder plus longuement ici sur le posthumanisme, d'une part parce qu'il s'agit d'un filon extrêmement peu connu en France malgré sa large diffusion dans d'autres milieux académiques, mais qui a connu récemment une implantation non négligeable en Italie, et d'autre part parce qu'il affronte la question des rapports entre la définition et les limites de l'humain et ses altérités de manière plus globale que l'écoféminisme, qui se concentre principalement sur les connexions entre féminisme, questions écologiques et condition animale. En outre, certaines ramifications très spécifiques de la pensée écoféministe (à savoir l'éthique du *care* appliquée à la question animale et le féminisme végétarien) seront exclusivement convoquées pour enrichir notre lecture d'aspects propres aux œuvres d'Ortese et de Pugno, et feront l'objet d'une présentation plus précise dans les chapitres concernés.

I. Distinctions et définitions

1. *Ce que le posthumanisme n'est pas*

Une étape que l'on retrouve dans la plupart des exposés sur le posthumanisme philosophique consiste à le définir en négatif, c'est-à-dire en le distinguant de plusieurs autres courants et notions avec lesquels il tend à être confondu. Nous nous plierons à cette règle, estimant que cet exercice de différenciation conceptuelle permet d'introduire efficacement un champ d'étude aussi vaste qu'hétérogène – autrement dit, il est plus simple de commencer par évoquer d'abord ce que le posthumanisme, au sens où nous l'entendons, n'est pas, pour ensuite préciser peu à peu quelles sont ses caractéristiques positives. Par ailleurs, ce travail de définition approfondi est particulièrement nécessaire dans le contexte du milieu académique français, dans la mesure où le terme y désigne, comme nous l'avons dit, autre chose que ce qui nous occupe ici, et qui y est pratiquement inconnu malgré sa large diffusion dans le monde anglo-saxon.

Il peut être utile de partir d'un article que Ferrando a consacré à ces distinctions, afin de dissiper la confusion due à un emploi trop générique du terme :

Il termine "postumano" viene infatti impiegato come termine ombrello per indicare : il Postumanesimo (Filosofico, Culturale e Critico); il Transumanesimo (nelle sue varianti, quali : l'Estropianesimo, il Transumanesimo Liberale e il Transumanesimo Democratico, tra le varie correnti) ; il Nuovo Materialismo (una specifica declinazione femminista all'interno della cornice postumanista) ; il paesaggio eterogeneo dell'Antiumanesimo ; le Postumanità e le Metaumanità¹⁴⁸.

¹⁴⁸ FERRANDO Francesca, « Postumanesimo, transumanesimo, antiumanesimo, metaumanesimo e nuovo materialismo. Relazioni e differenze », *Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n° 2/24, 2017, p. 51-52 (article traduit par Ferrando elle-même, d'abord publié en anglais dans la revue *Existenz : An International Journal in Philosophy, Religion, Politics and the Arts*, n° 7/2, 2013, p. 26-32). Trad. « Le terme "post-humain" est en fait employé comme terme générique pour indiquer : le Posthumanisme (Philosophique, Culturel et Critique) ; le Transhumanisme (dans ses variantes, parmi lesquelles : l'Extropianisme, le Transhumanisme Libéral et le Transhumanisme Démocratique, entre autres courants) ; le Nouveau Matérialisme (une déclinaison spécifiquement féministe à l'intérieur du cadre posthumaniste) ; le paysage hétéroclite de l'Antihumanisme ; les Post-humanités et les Méta-humanités. »

On ne s'attardera pas ici sur les derniers termes de la liste : celui de « Posthumanités », qui fera l'objet d'un paragraphe ultérieur de ce chapitre, et celui de « Méta-humanités » qui désigne initialement les figures de super-héros, super-héroïnes et mutants dans le domaine de la bande dessinée, et qui est désormais plus largement employé dans le même sens au sein des *Cultural Studies*¹⁴⁹.

Il est en revanche essentiel d'explicitier la différence entre posthumanisme et transhumanisme, car il s'agit de deux mouvements apparemment proches : ils ont pris leur essor de façon plus ou moins simultanée entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, et leur intérêt se porte en partie sur les mêmes questions, en particulier sur l'idée d'une condition humaine non statique, en mutation, et sur sa relation avec les évolutions scientifiques et technologiques. Leurs racines et leurs perspectives idéologiques diffèrent cependant radicalement, ce qui apparaît avant tout lorsqu'on se penche sur leur rapport à la tradition humaniste. Comme on le verra en détail, le posthumanisme se fonde sur une profonde remise en question des principes de l'humanisme et en particulier de l'anthropocentrisme qui les sous-tend. À l'inverse, les penseurs transhumanistes peuvent être considérés comme les représentants d'une forme d'« hyper-humanisme », dans la mesure où, reprenant la vision traditionnelle de l'être humain comme sommet de la hiérarchie du vivant, ils encouragent la poursuite de son chemin évolutif par des moyens artificiels¹⁵⁰. Il s'agit donc non pas de décentrer l'humain mais de l'exalter et de l'améliorer grâce à toutes les techniques déjà à notre disposition ou encore à inventer, qu'elles relèvent de la médecine, de la technologie, de l'informatique ou de la robotique. Le but est d'augmenter ses capacités aussi bien physiques que mentales, voire de libérer l'humanité de maux jusqu'à présent acceptés comme inéluctables tels que la maladie, le vieillissement ou même la mort. On peut percevoir en filigrane dans ces objectifs, que d'aucuns jugeront

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 53. Voir pour une critique acerbe du transhumanisme, en français, le *Manifeste des chimpanzés du futur. Contre le transhumanisme*, Seyssinet-Pariset, Éditions Service compris, 2017, publié par le groupe grenoblois *Pièces et main-d'œuvre*.

présomptueux à l'extrême, une volonté de « libérer » l'humain de ses contraintes biologiques, autrement dit de sa dimension corporelle et donc de son inscription dans le règne animal. Dans une telle optique, selon les termes de Marchesini qui insiste lui aussi régulièrement sur cette différence, la « technoscience » ne devrait plus se contenter d'être l'instrument de la domination de l'homme sur le monde, mais devrait même servir à le délivrer de son appartenance à ce monde (en tant que monde physique et soumis aux lois de la biologie du vivant)¹⁵¹. On peut percevoir en filigrane dans cette définition l'importance pour une telle idéologie des concepts de rationalité et de progrès, embrigadés dans une vision plus téléologique que jamais de l'évolution de l'espèce humaine. Les différents sous-courants mentionnés par Ferrando – transhumanisme libertarien (fondé sur les principes du libre marché), transhumanisme démocratique (défendant l'égalité pour tous de l'accès aux améliorations technologiques) ou encore extropianisme (fondé sur la foi dans le progrès illimité des sciences et des techniques devant permettre une organisation croissante des systèmes en général)¹⁵² – ne sont que les variantes d'un même optimisme concernant la perfectibilité infinie de l'être humain et sa capacité à s'éloigner toujours plus de ses origines naturelles pour réaliser son potentiel, et, dans les visions les plus radicales, devenir pur esprit – autrement dit, « post-humain », dans la terminologie propre à ce courant philosophique.

Une autre distinction importante à faire, plus subtile, est celle entre posthumanisme et antihumanisme. Ferrando, dans *Il Postumanesimo Filosofico e le sue Alterità*, ouvrage de référence en Italie, souligne la centralité de la « déconstruction de l'humain » pour l'un et l'autre courant, ce qui ne les rend pas pour autant assimilables l'un à l'autre¹⁵³. La différence fondamentale se niche dans les deux préfixes : le premier, anti-, renvoie à une attitude antagoniste vis-à-vis d'une tradition que l'antihumanisme rejette entièrement, en cohérence avec le contexte social et politique dans lequel il s'est

¹⁵¹ MARCHESINI Roberto, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009, p. 185.

¹⁵² FERRANDO Francesca, « Postumanesimo, transumanesimo... », *op. cit.*, p. 53.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 44.

développé (principalement dans les années 1960). Il s'inspire largement de l'idée de « mort de l'homme » de Foucault – qui désigne le concept d'« homme » dérivé en particulier de l'humanisme des Lumières –, tandis que le posthumanisme est plutôt à rapprocher du déconstructionnisme de Derrida, et prend acte du fait que la remise en question de « l'homme » ne peut être effectuée que dans un langage toujours humain et par des êtres formés à l'intérieur d'une *épistémê* bien précise, tout comme en général la déconstruction des structures de pensée doit s'effectuer de *l'intérieur* de celles-ci¹⁵⁴. C'est dans ce sens que Cary Wolfe affirme, lui aussi, la nécessité pour le posthumanisme d'allier la contestation de l'anthropocentrisme (sur un plan, disons, thématique) à la recherche d'un « mode de pensée » radicalement différent et qui pour lui s'identifie en grande partie à la « logique virale », ou parasitaire, propre à Derrida¹⁵⁵. Ainsi, le posthumanisme refuse la primauté ontologique et épistémologique de l'humain, mais lui accorde une réelle puissance d'agir (*agency* en anglais), niée par l'antihumanisme, et qu'il étend au règne du non-humain. C'est pour cela, entre autres raisons, qu'un critique a pu affirmer que « Nonhumanism is an alterego of posthumanism » (« le non-humanisme est un alter-ego du posthumanisme »)¹⁵⁶, et que l'on reprendra à notre compte la désignation de ce mouvement par un autre auteur du même ouvrage comme « posthumanisme non-humaniste »¹⁵⁷.

Braidotti, comme Ferrando, souligne l'importance des critiques issues de l'antihumanisme dans la genèse des conceptions posthumanistes, tout en estimant que la polémique entre humanisme et antihumanisme a atteint un « point mort », dont le posthumanisme constituerait l'échappatoire. Elle définit ainsi le mouvement dont elle est l'une des principales représentantes – et c'est ce qu'il faudra retenir de cette brève

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 45-46

¹⁵⁵ WOLFE Cary, *What is Posthumanism ?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. XVIII-XIX.

¹⁵⁶ CLARKE Bruce, « The Nonhuman », in CLARKE B., ROSSINI M. (dir.), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, New York, Cambridge University Press, 2016, p. 151.

¹⁵⁷ RUTSKY R.L., « Technologies », *Ibid.*, p. 191.

explication de ce qui sépare le “anti-” et le “post-” – comme étant essentiellement positif et constructif, à l’opposé de l’antihumanisme, caractérisé par le rejet en bloc de tout un héritage auquel il n’a pas su proposer de véritable alternative :

La prospettiva postumana si basa sull’assunzione storica del declino dell’umanesimo, ma si spinge anche oltre per esplorare nuove alternative, senza per questo ricadere nella retorica antiumanista della crisi dell’Uomo. Essa si impegna, invece, a elaborare modi alternativi per la concettualizzazione della soggettività postumana, tema centrale di questo libro¹⁵⁸.

Enfin, nous ne saurions conclure cette liste de distinctions conceptuelles sans évoquer les différences plus complexes entre des termes *a priori* très proches (et qui sont parfois utilisés de façon interchangeable), « post-humain » et « posthumaniste » (*posthuman* et *posthumanist* en anglais). On devinera facilement que le second est l’adjectif qui correspond au posthumanisme philosophique entendu comme pratique discursive, avec toutes ses implications déconstructionnistes et anti-anthropocentristes. Le premier est utilisé à toutes les sauces dans le champ des *Cultural Studies* anglo-saxonnes pour désigner la condition ultracontemporaine de l’humain, mais on le comprendra ici comme relevant essentiellement du domaine des représentations et, en ce sens, comme renvoyant à toute transformation subie par l’image de l’humain¹⁵⁹, même s’il est le plus souvent associé aux modifications récentes liées à la technologie, dont la figure du cyborg constitue le paradigme¹⁶⁰. Des images *posthuman* peuvent donc bien entendu être liées à une idéologie posthumaniste, mais sont tout aussi susceptibles de relever d’une vision du monde plutôt transhumaniste ; la prudence est donc de mise chaque fois que l’on est tenté de rapprocher imaginaire *posthuman* et pensée *posthumanist*.

¹⁵⁸ BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Rome, DeriveApprodi, 2014 (éd. originale 2013), traduit de l’anglais par Angela Balzano. Trad. « La perspective post-humaine se base sur l’acceptation historique du déclin de l’humanisme, mais va au-delà, jusqu’à explorer de nouvelles alternatives, sans pour autant retomber dans la rhétorique antihumaniste de la crise de l’Homme. Elle s’efforce, au contraire, d’élaborer des modalités alternatives pour la conceptualisation de la subjectivité post-humaine, thème central de ce livre. »

¹⁵⁹ CLARKE Bruce, « The Nonhuman », *op. cit.*, p. 141.

¹⁶⁰ CLARKE Bruce, ROSSINI Manuela, « Preface », in CLARKE B., ROSSINI M. (dir.) *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, *op. cit.*, p. XIV.

2. *Mais qu'est-il donc alors ?*

Il est temps de commencer à esquisser une description plus positive de ce en quoi consiste ce qui, pour Francesca Ferrando, serait rien de moins que « la filosofia del nostro tempo » (« la philosophie de notre temps »)¹⁶¹. Nous pouvons commencer par glaner certains éléments de définition qu'elle propose dans son ouvrage essentiel sur le sujet, pour les confronter ensuite aux versions des autres auteurs pris en compte dans ce chapitre, et ainsi faire émerger les invariants ou au contraire les points de divergence.

Il Postumanesimo può essere considerato un Postmodernismo di seconda generazione, che porta la decostruzione dell'umano alle sue estreme conseguenze, passando al vaglio della revisione teorica lo specismo, cioè il privilegio di alcune specie rispetto ad altre. L'apertura onto-epistemologica del Postumanesimo si colloca in una concezione ibrida dell'umanità stessa [...]. Da un lato, il Postumanesimo può essere interpretato come "post-umanesimo", ovvero, come critica radicale all'umanesimo e all'antropocentrismo. Dall'altro, nella sua accezione di "postuman-esimo", riconosce quegli aspetti che sono costitutivamente umani, e che pur eccedono i limiti costitutivi dell'umano in senso stretto. Il Postumanesimo è una prassi, ma anche una filosofia della mediazione, che si contraddistingue per modalità d'approccio post-dualistiche, post-accentratrici, inclusive e "riconoscenti"¹⁶².

Cette longue citation est particulièrement dense et mérite quelques clarifications. La référence au postmodernisme, dont le posthumanisme serait la continuation, se fonde sur leur dimension profondément déconstructionniste, dont l'importance de Derrida pour de nombreux auteurs, que nous avons évoquée plus haut, est un indice assez clair. La différence avec le postmodernisme est cependant que ce penchant

¹⁶¹ FERRANDO Francesca, *Il Postumanesimo Filosofico, op. cit.*, p. 15.

¹⁶² *Ibid.*, p. 17. Trad. « Le Posthumanisme peut être considéré comme un Post-modernisme de seconde génération, qui mène la déconstruction de l'humain jusqu'à ses extrêmes conséquences, passant au crible de la révision théorique le spécisme, c'est-à-dire le privilège de certaines espèces par rapport aux autres. L'ouverture onto-épistémologique du Posthumanisme se situe dans une conception hybride de l'humanité même [...]. D'un côté, le Posthumanisme peut être interprété comme "post-humanisme", autrement dit, comme la critique radicale de l'humanisme et de l'anthropocentrisme. De l'autre, dans son acception de "posthuman-isme", il reconnaît les aspects qui sont constitutivement humains, et qui pourtant excèdent les limites constitutives de l'humain au sens strict. Le Posthumanisme est une praxis, mais aussi une philosophie de la médiation, qui se distingue par ses modalités d'approche post-dualistes, post-centralistes, inclusives et "reconnaissantes". »

déconstructionniste ne s'arrête pas au constat de l'inadéquation des modes précédents de description du monde, mais veut en faire le point de départ pour une éthique radicalement nouvelle. Par ailleurs, comme Ferrando le précise ensuite, la déconstruction mise en œuvre porte essentiellement sur la tradition humaniste, sur laquelle reste encore aujourd'hui en grande partie fondée toute la culture occidentale. Elle s'attaque en particulier à l'anthropocentrisme qui, loin d'être une caractéristique parmi d'autres de l'humanisme, est désormais dénoncée comme ce qui lui a permis de construire une idée de la subjectivité de nature à aliéner profondément les relations entretenues par l'être humain avec toutes les altérités. La dernière phrase citée donne un aperçu de la façon dont le posthumanisme entend réviser notre rapport à l'autre : il s'agit tout d'abord de repenser en profondeur nos conceptions de l'humain et de l'altérité, mais dans le but de construire sur ces fondations théoriques des manières différentes d'habiter le monde. C'est en ce sens que Ferrando peut affirmer ailleurs dans son essai que le posthumanisme n'accepte pas de séparation « tra teoria, prassi e poiesi » (« entre théorie, praxis et poïésis »)¹⁶³.

Nous aurons le temps de comprendre en quoi ce nouveau type d'ontologie est « post-dualiste » et « post-centraliste », et nous contenterons de préciser que l'adjectif « inclusif » est essentiel, dans la mesure où il ne renvoie pas à une simple assimilation progressive de nouvelles catégories jusqu'ici considérées comme marginales dans une société libéral-capitaliste restée inchangée, mais à une idée de communauté dans laquelle le statut de la différence aura été véritablement rénové – où il n'existera plus de centre mais une abondance de subjectivités évoluant et interagissant depuis des “marges” devenues les lieux de la vie et de la créativité par excellence.

On notera la manière dont la double décomposition du terme-clef au moyen des jeux de trait d'union permet efficacement de mettre en lumière son ambiguïté, ou du moins sa polysémie, qui n'est que le reflet de la complexité d'un courant de pensée

¹⁶³ *Ibid.*, p. 54.

pouvant produire des résultats très différents en fonction des facettes sur lesquelles on décide de mettre l'accent.

Certains points mentionnés jusqu'à présent feront l'objet de développements ultérieurs ; avant cela, il peut être utile de citer une définition du posthumanisme par Marchesini, qui devrait suffire à faire apparaître la cohérence de son approche avec celle de Ferrando – bien que les développements théoriques auxquels donne lieu leur intérêt pour le posthumanisme soient par ailleurs assez différents.

Sia chiaro : il post-umanismo non è una filosofia tesa semplicemente a rivalutare le alterità animali nel loro valore di pluralità ontica e di significato referenziale, né va banalizzata come ennesimo tentativo di affermazione di un continuismo darwiniano o di un riduzionismo biologico. Se si modifica il modo di considerare le alterità è prima di tutto la dimensione umana che viene interpretata differentemente. A decadere è *in primis* l'idea di un'essenza uomo, di un prototipo riconoscibile, di un'identità statica ancorché antropopoietica ; per contro si afferma una concezione dell'umano come cantiere aperto, come nucleo aggregativo di referenze esterne, come sistema ibrido che ha valore in quanto dinamico e sempre in uno stato di non equilibrio. [...] Il post-umanismo è pertanto una critica al pensiero dicotomico [...]. Attraverso la decostruzione della dicotomia umano *versus* non umano emerge fatalmente una diversa interpretazione della dimensione umana¹⁶⁴.

On voit que la déconstruction de l'anthropocentrisme est aussi centrale pour Marchesini que pour Ferrando, et que chez l'un et l'autre elle passe par la remise en question de la logique dualiste (ou dichotomique) sur laquelle s'est fondée l'intégralité de notre culture depuis l'Antiquité. L'humanisme fait dans les deux cas l'objet d'une critique méthodique, visant à faire apparaître la manière dont il a construit sa conception de l'humain en opposition radicale avec les animaux non-humains, rangés

¹⁶⁴ MARCHESINI Roberto, *Il tramonto dell'uomo, op. cit.*, p. 35-36. Trad. « Soyons clairs : le posthumanisme n'est pas une philosophie visant simplement à revaloriser les altérités animales dans leur valeur de pluralité ontologique et de signification référentielle, et ne peut être banalisée comme une énième tentative d'affirmer un continuisme darwinien ou un réductionnisme biologique. Si notre manière de considérer les altérités est modifiée, c'est avant tout la dimension humaine qui est interprétée différemment. La première chose à rejeter est l'idée d'une essence-homme, d'un prototype reconnaissable, d'une identité statique bien qu'anthropo-poïétique ; s'affirme au contraire une conception de l'humain comme chantier ouvert, comme noyau agrégatif de références externes, comme système hybride qui a de la valeur en tant qu'il est dynamique et toujours dans un état de non-équilibre. [...] Le posthumanisme est donc une critique de la pensée dichotomique [...]. À travers la déconstruction de la dichotomie humain VS non-humain, émerge fatalement une interprétation différente de la dimension humaine. »

à cette fin dans une vaste boîte considérée artificiellement comme une catégorie homogène et ne partageant que peu de caractéristiques avec nous. Marchesini, toutefois, met beaucoup plus l'accent, dans chacun de ses textes, sur l'aspect *relationnel* de l'identité humaine et non-humaine, autrement dit sur cette hybridité fondamentale qui est également relevée par Ferrando mais devient chez lui un concept central. Nous aurons l'occasion de développer plus avant sa version de l'ontologie posthumaniste, au moment d'aborder la question des différentes refondations posthumanistes de la subjectivité.

Que se passe-t-il si l'on confronte ces deux visions italiennes du posthumanisme à celle d'un auteur considéré comme l'un des fondateurs du mouvement, Cary Wolfe ?

Son ouvrage principal, *What is Posthumanism ?*, est structuré de telle sorte qu'il semble parfois partir dans des directions qui l'éloignent de son objet principal ; en fait, contrairement à ce que pourrait annoncer son titre, ce recueil d'essais constitue moins une tentative de définir précisément le posthumanisme qu'une exploration de ce qu'une manière de penser posthumaniste peut apporter à des réflexions sur des sujets aussi variés que la question animale, les *Disability Studies*, l'art contemporain, l'architecture ou encore la poésie. Cette liste non exhaustive ainsi que l'approche adoptée mettent en évidence une différence importante avec les deux auteurs italiens : tandis que leurs travaux se situent presque exclusivement dans le champ de la philosophie, Cary Wolfe provient originairement des *German Studies*, ce qui peut en partie expliquer sa propension plus importante à la transdisciplinarité, ainsi qu'à une pensée du posthumanisme qui ne se cantonne pas à la pure théorie mais au contraire se développe à l'intérieur même de la critique littéraire ou culturelle au sens large. Wolfe présente d'ailleurs explicitement la transdisciplinarité comme une condition pour que les *Animal Studies* puissent constituer un sous-domaine (*subset*) du posthumanisme¹⁶⁵, et non simplement une énième catégorie des *Cultural Studies*, qui viseraient à incorporer toujours plus de minorités au sein d'un système capitaliste

¹⁶⁵ WOLFE Cary, *What is Posthumanism ?*, *op. cit.*, p. 119.

mondialisé dont la conception libéral-humaniste de la subjectivité resteraient inchangée, remplissant ainsi une fonction idéologique plus normalisante que subversive¹⁶⁶.

Des éléments de définition significatifs du posthumanisme se retrouvent tout de même en différents endroits de son recueil, en particulier dans l'introduction :

Posthumanism in my sense isn't posthuman at all – in the sense of being “after” our embodiment has been transcended – but is only posthumanist, in the sense that it opposes the fantasies of disembodiment and autonomy, inherited from humanism itself [...]

My sense of posthumanism is thus analogous to Jean-François Lyotard's paradoxical rendering of the postmodern : it comes both before and after humanism : before in the sense that it names the embodiment and embeddedness of the human being in not just its biological but also its technological world [...]. But it comes after in the sense that posthumanism names a historical moment in which the decentering of the human by its imbrication in technical, medical, informatic, and economic networks is increasingly impossible to ignore [...]¹⁶⁷.

On retrouve ici des coordonnées qui commencent à nous être familières – humanisme, postmodernisme, décentrement de l'humain – mais qui sont articulées différemment, notamment du fait de l'accent mis par Wolfe sur le versant technologique de la façon d'être au monde propre à l'humanité. Il ne fait qu'insister sur ce qui est présent chez tous les auteurs posthumanistes, à savoir une redéfinition du rapport de l'humain à l'ensemble des altérités avec lesquelles il co-évolue et qui jouent un rôle dans sa construction ontopoïétique – ce qui concerne tout autant les altérités technologiques qu'animales. Wolfe met en outre une certaine emphase sur le concept d'*embodiment*, c'est-à-dire d'incarnation dans une dimension corporelle jugée

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. xv. Trad. « Le posthumanisme, à mon sens, n'est absolument pas post-humain – dans le sens d'être “après” le dépassement de notre caractère incarné – mais il est seulement posthumaniste, dans le sens où il s'oppose aux fantasmes de dé-corporalisation et d'autonomie, hérités de l'humanisme même [...].

Ma vision du posthumanisme est ainsi analogue à la conception paradoxale du post-modernisme de Jean-François Lyotard : il vient à la fois avant et après l'humanisme : avant, dans le sens où il indique le caractère incarné et l'ancrage de l'être humain dans un monde non seulement biologique mais aussi technologique [...]. Mais il vient après, dans le sens où le posthumanisme indique un moment historique où le décentrement de l'humain par son imbrication dans des réseaux techniques, médicaux, informatiques et économiques est toujours plus impossible à ignorer [...]. »

essentielle, et non vue comme un poids dont l'humanisme et encore plus le transhumanisme aspirent à se libérer autant que possible.

Il précise plus loin que le posthumanisme tel qu'il l'entend, loin de vouloir dépasser ou rejeter l'humain, vise à le définir de façon plus profonde et spécifique que ne le permettait la conception traditionnelle, consistant à faire résider son unicité dans la possession de facultés cognitives dont tous les autres êtres étaient prétendument privés. Cette redéfinition inclut, d'une part, la prise en compte de la dimension biologique et donc animale de l'humain, et de l'autre son caractère fondamentalement *prosthetic*, autrement dit sa tendance à externaliser de nombreuses fonctions essentielles, confiées à des éléments qu'il estime « radicalement "non-humains" », à commencer par le langage¹⁶⁸. Le fait que l'être humain soit en grande partie constitué dans et par une forme de non-humanité possède des implications sur le plan éthique, concernant notre relation aux altérités dans un sens plus large, qui sont notamment développées dans les deuxième et troisième chapitres du livre, consacrés à la recherche de la version la plus pertinente, selon des critères posthumanistes, de l'éthique animale ; cette dimension éthique est d'ailleurs explicitement considérée comme un aspect fondamental du courant dont Wolfe est le représentant.

Il est temps d'essayer de tirer les fils de cet exposé polyphonique de ce qu'*est* le posthumanisme philosophique. Il s'agit d'un cadre de pensée très large et protéiforme, mais dont notre passage en revue (loin d'être exhaustif) devrait avoir laissé apparaître quelques constantes qui en sont, de fait, les points cardinaux. Le principal est l'association étroite entre les dimensions descriptive et prescriptive : la remise en question des dogmes humanistes porte avant tout sur la façon dont ils sont fondés sur des définitions de l'humain et de ses Autres qui les mettent en opposition et justifient un certain type de relations, résumables par les notions de séparation et de domination. Cette critique s'accompagne de l'affirmation d'une ontologie d'un

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. XXV.

nouveau genre, qui, de même, est appelée à offrir les fondations d'une éthique radicalement différente, plus relationnelle et inclusive. Nous serons, pour des raisons évidentes, amenée à nous pencher plus spécifiquement sur les implications de cette pensée sur les relations de l'humain avec ses altérités animales, mais cela ne doit pas nous empêcher de garder à l'esprit le fait que cette redéfinition de l'humain implique aussi celle de son rapport à la technique – dont les modifications au cours des dernières décennies ont d'ailleurs joué un rôle non négligeable dans l'émergence des théories *posthuman*.

En outre, le posthumanisme est un domaine transdisciplinaire, qui s'appuie sur les apports de nombreux auteurs et champs de connaissances différents pour tenter de forger de nouveaux modes de réflexion, capables de s'émanciper des structures traditionnelles de la pensée, à commencer par le recours systématique, dans toutes les phases de la philosophie occidentale, aux dualismes qui ont permis de décrire le monde en termes de contrastes et d'opposition, et ainsi d'ériger toujours plus « l'homme » au rang d'entité exceptionnelle, dont la nature unique légitimerait de le placer au sommet de la hiérarchie du vivant et de l'existant. Cette transdisciplinarité (qui caractérise par ailleurs de nombreuses ramifications de ce qui s'est diffusé dans le monde anglo-saxon sous le nom de « cultural studies ») se retrouve bien sûr dans l'approche choisie pour cette étude, dans laquelle nous ferons dialoguer l'analyse textuelle des œuvres avec des notions relevant de la philosophie ou de la pensée écologiste et animaliste, ainsi qu'avec certaines réflexions, portant notamment sur la question de l'anthropomorphisme¹⁶⁹, provenant d'autres disciplines plus proprement scientifiques. Un autre élément émergent de notre travail préliminaire de confrontation des définitions, et qui sera particulièrement utile pour nourrir notre lecture de Volponi, est la notion de corporéité comme dimension fondamentale de l'être humain ainsi que l'idée qu'il aurait une nature profondément hybride ; ces deux éléments, que l'on a pu observer dans la définition de Cary Wolfe, s'avéreront

¹⁶⁹ Cf. chapitre 3.

également centraux dans la vision du posthumanisme développée par Marchesini, comme nous le verrons bientôt.

Nous pouvons à présent commencer à entrer dans le détail des aspects qui seront les plus utiles à notre analyse littéraire, à savoir la nature exacte des critiques adressées à l'humanisme traditionnel, la redéfinition des notions d'identité et de subjectivité, et enfin les liens qui peuvent être faits entre posthumanisme et littérature.

II. « L'homme » et les autres

1. *Quel humanisme en question ?*

On ne répétera jamais assez que la particularité du posthumanisme n'est pas de rejeter l'humanisme dans son intégralité, mais seulement de déconstruire la logique dichotomique et anthropocentriste qui lui permet de donner un socle théorique à ce que Rosi Braidotti appelle le « narcissisme ontologique » de l'être humain¹⁷⁰. C'est d'ailleurs elle qui, dans un autre passage, énumère un certain nombre de valeurs indubitablement positives que notre culture actuelle doit à la tradition humaniste, et qui rendent absurde toute aspiration à renier l'intégralité de son héritage :

L'empio migliore [...] è l'emancipazione, o la politica in senso progressista, che io ritengo uno dei più valenti aspetti della tradizione umanista e una sua eredità ancora viva. Lungo lo spettro politico, l'umanesimo ha sostenuto sul fronte liberale l'individualismo, l'autonomia, la responsabilità, l'autodeterminazione (Todorov 2002). Sul fronte radicale, esso ha promosso la solidarietà, i legami comunitari, la giustizia sociale e il principio di uguaglianza. Di orientamento segnatamente laico, l'umanesimo ha diffuso il rispetto per la scienza e la cultura, contro l'autorità dei testi sacri e del dogma religioso. Inoltre, esso è caratterizzato da un elemento avventuroso, un anelito alla scoperta guidato dalla curiosità, un approccio alla progettualità molto apprezzabile per il suo pragmatismo¹⁷¹.

¹⁷⁰ BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano*, op. cit., p. 75.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 37. Trad. « Le meilleur exemple [...] est l'émancipation, ou la politique au sens progressiste, que je considère comme l'un des aspects les plus valides de la tradition humaniste et un héritage encore bien vivant. Tout le long du spectre politique, l'humanisme a soutenu, sur le front libéral, l'individualisme, l'autonomie, la responsabilité, l'auto-détermination (Todorov 2002). Sur le front radical, il a encouragé la solidarité, les liens communautaires, la justice sociale et le principe d'égalité. D'orientation fermement laïque, l'humanisme a diffusé le respect pour la science et la culture, contre l'autorité des textes sacrés et du dogme religieux. En outre, il est caractérisé par un élément

Cette citation permet de mieux comprendre pourquoi la plupart des textes posthumanistes comportent au moins une partie consacrée à définir plus précisément l'objet de leur critique, qui n'est que l'un des aspects (certes fondamental) d'un système théorique et idéologique bien plus vaste.

Nous pouvons sur ce point continuer à suivre Braidotti, qui propose vers la fin du même livre un résumé des aspects problématiques de l'humanisme, et dont les positions sont largement partagées par les autres auteurs. Elle estime que le principal point à analyser et à réfuter est la nature du sujet humain telle qu'elle est véhiculée par la tradition, et symbolisée par l'emblème léonardien de l'homme de Vitruve : un homme décrit comme animal rationnel doué de langage, et dont le type de conscience correspondrait au critère ultime pour se voir attribuer le statut de sujet. Cette vision a dans les dernières décennies été critiquée pour son caractère « auto-complaisant » et surtout excluant : le sujet humaniste se définit en grande partie par tout ce qu'il rejette hors de soi, ce qui explique les relations bien souvent violentes avec les altérités ainsi dévalorisées. En outre, la prétention de l'humanisme à l'universalité est en contradiction avec sa dimension manifestement eurocentriste et, selon Braidotti, « androcentriste »¹⁷². C'est par un paradoxe similaire qu'est justifiée la domination de l'humain sur toutes les autres créatures :

Egli è al contempo un concetto astratto e universale tanto quanto portavoce di una specie specifica ed elitaria : egli è sia Uomo che *anthropos*. Questa pretesa logicamente impossibile si fonda sull'assunzione di un'anatomia politica, secondo la quale la controparte del potere della ragione è la nozione dell'Uomo *animale razionale*¹⁷³.

Ce primat de la « raison » sur tous les plans est au cœur des critiques antihumanistes et posthumanistes, du fait des nombreuses faiblesses qui viennent en

aventureux, une aspiration à la découverte guidée par la curiosité, une approche de la planification fort appréciable en raison de son pragmatisme. »

¹⁷² *Ibid.*, p. 153-154.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 75. Trad. « Il est à la fois un concept abstrait et universel, et tout autant le représentant d'une espèce spécifique et élitiste : il est aussi bien Homme qu'*anthropos*. Cette prétention logiquement impossible se fonde sur l'assimilation d'une anatomie politique selon laquelle la contrepartie du pouvoir de la raison est la notion de l'Homme comme *animal rationnel*. »

miner la pertinence : ambivalence du terme pour lequel on trouve une multiplicité de définitions, jamais totalement exhaustives ni concordantes entre elles ; extension à certains animaux, grâce aux avancées récentes dans les champs de l'éthologie et des sciences neurocognitives, de l'attribution de la quasi-totalité de ce que l'on a longtemps considéré comme des capacités propres à notre espèce ; argument des « cas marginaux », souvent invoqué par les auteurs utilitaristes comme Singer et Cavalieri, qui mettent en évidence l'impossibilité, face à de nombreuses catégories internes à l'espèce humaine comme les nouveau-nés ou les personnes porteuses de handicaps mentaux, d'affirmer avec Descartes que « le bon sens est la chose au monde la mieux partagée ». C'est pourtant bien ce concept qui se trouve au cœur de toutes les oppositions entre la sphère humaine et la "nature" constituant la structure portante de l'anthropocentrisme. Cette manière de penser par dichotomies répond, selon Marchesini, à une volonté de créer des hiérarchies permettant de faire émerger le sujet (humain, bien entendu) par rapport à tout le reste, réduit au rang d'arrière-plan, et de justifier toutes les formes de domination possibles¹⁷⁴. On ajoutera que cette valorisation de l'entendement rationnel aux dépens de tout ce qui touche à la matérialité et à la corporéité a un impact tout aussi significatif sur la conception de l'humain lui-même que sur la distanciation opérée par rapport aux autres vivants. En effet, l'un des objectifs du sujet humaniste est de se libérer de « l'animalité intérieure », identifiée au corps, aux instincts et aux émotions, pour pouvoir se définir le plus possible par une dimension spirituelle considérée comme la seule ayant une valeur – aspiration qui, comme on l'a vu, est à la base de la pensée transhumaniste.

Cette double séparation de l'humain avec l'animal aussi bien intérieur qu'extérieur implique nécessairement une forme d'essentialisme, que Ferrando réfute en des termes empruntés au féminisme :

L'umano, in sintonia con de Beauvoir, non è un'essenza, ma un processo : non si nasce esseri umani, piuttosto, lo si diventa attraverso l'esperienza, la

¹⁷⁴ MARCHESINI Roberto, *Il tramonto dell'uomo, op. cit.*, p. 56.

socializzazione, la ricezione e l'accettazione (o il rifiuto) dei modelli normativi umani¹⁷⁵.

C'est aussi l'objet principal de la déconstruction de l'identité humaine opérée par Marchesini, que l'on expliquera plus en détail dans un paragraphe ultérieur. C'est à cela qu'il fait référence lorsqu'il parle d'« anthropocentrisme ontologique » – lequel ne serait que l'un des trois grands domaines formant, par leur addition et leurs interactions, la dimension anthropocentrée plus globale propre à l'humanisme, et qu'il résume ainsi :

1) l'anthropocentrismo ontologico, vale a dire l'idea che l'umano sia un frutto speciale e autarchico e che quindi sia sufficiente una ricognizione sull'uomo per spiegare i predicati umani ; 2) l'anthropocentrismo epistemologico, vale a dire l'idea che l'uomo sia misura e sussunzione del mondo e che quindi gli strumenti epistemici dell'uomo siano i cardini di interfaccia alla realtà [...] ; 3) l'anthropocentrismo etico, vale a dire l'idea che solo l'uomo abbia rilevanza morale, ovvero possa essere assunto quale paziente morale e che quindi solo lui possa informare delle direttive prescrittive¹⁷⁶.

Ces trois aspects, distincts mais bien évidemment liés, font l'objet de différentes analyses et contestations par les auteurs posthumanistes ; sans considérer l'anthropocentrisme épistémologique comme moins important que les deux autres, c'est avant tout sur les champs de l'ontologie et de l'éthique que nous nous attarderons le plus dans les prochaines pages, dans la mesure où ils permettent d'aborder plus spécifiquement la question des frontières entre humanité et animalité au sens qui nous occupe dans ce travail.

¹⁷⁵ FERRANDO Francesca, *Il Postumanesimo Filosofico, op. cit.*, p. 59. Trad. « L'humain, en accord avec de Beauvoir, n'est pas une essence, mais un processus : on ne naît pas être humain mais on le devient à travers l'expérience, la socialisation, la réception et l'acceptation (ou le refus) des modèles normatifs humains. »

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 92. Trad. « 1) l'anthropocentrisme ontologique, c'est-à-dire l'idée que l'humain est un fruit spécial et autarchique, et qu'il suffit donc d'un examen portant sur l'homme pour expliquer les prédicats humains ; 2) l'anthropocentrisme épistémologique, c'est-à-dire l'idée que l'homme est la mesure et la subsomption du monde, et que les instruments épistémiques de l'homme sont alors les pivots de l'interface avec la réalité [...] ; 3) l'anthropocentrisme éthique, c'est-à-dire l'idée que seul l'homme possède une pertinence morale, autrement dit peut être considéré comme un patient moral, et qu'il est donc le seul à pouvoir informer des directives prescriptives. »

2. Place et rôle des animaux

Nous n'avons jusqu'à présent que peu évoqué la question spécifique des animaux dans les théories humaniste et posthumaniste ; il devrait cependant paraître évident qu'ils constituent la catégorie paradigmatique de ces « autres » de l'humain, par opposition auxquels ce dernier s'est construit depuis l'Antiquité, selon un mécanisme que Giorgio Agamben met en lumière à travers le concept de « machine anthropologique » développé dans *L'aperto*¹⁷⁷.

Cette interprétation de l'altérité animale a la particularité d'inclure l'idée d'une *origine* de l'homme dont il aurait progressivement réussi à s'émanciper. Une large part des analyses de Marchesini porte sur les différents procédés par lesquels la pensée anthropocentriste explique la différence – et même le fossé infranchissable – entre l'espèce humaine et toutes les autres. Le principal est selon lui le postulat d'une nature de l'être humain fondamentalement caractérisée par le manque (« *natura carente* »), c'est-à-dire par une absence de prédicats physiologiques et comportementaux impliquant une « spécialisation » de l'espèce. Sa spécialisation serait justement de ne pas avoir de rang défini *a priori* au sein de la nature, ce qui lui permettrait d'être, à la différence de tous les autres animaux, « declinabile, plasmabile, aperto al divenire », et une telle image serait devenue « l'emblema di quella rivoluzione umanistica che aspirava per la condizione umana raggiungere la piena titolarità esistenziale »¹⁷⁸. Autrement dit, le vide qui, chez tous les animaux non-humains, est rempli par des caractéristiques visant à développer des facultés singulières (les griffes et les dents acérées pour chasser, les ailes pour voler, etc.), laisserait chez l'espèce la plus « nue » de toutes la place à une liberté existentielle et « onto-poïétique » qui lui aurait permis d'acquérir (grâce à la technique) de nombreuses facultés non comprises dans son héritage biologique à proprement parler, dans une forme d'évolution virtuellement

¹⁷⁷ AGAMBEN Giorgio, *L'aperto*, *op. cit.*

¹⁷⁸ MARCHESINI Roberto, *Eco-ontologia. L'essere come relazione*, Bologne, Apeiron, 2018, p. 36. Trad. « [...] déclinable, modelable, ouvert au devenir [...] l'emblème de la révolution humaniste qui aspirait à ce que la condition humaine atteigne une pleine appropriation existentielle. »

sans limite, et elle se serait ainsi retrouvée au sommet de la hiérarchie du vivant. C'est à la lumière de cette aspiration à s'élever au-dessus d'une condition jugée inférieure et moins libre, précisément en vertu de la nature « *carente* » de l'homme, que Marchesini relit en différents lieux le mythe d'Épiméthée et Prométhée, dans lequel il voit l'un des fondements de l'anthropocentrisme ontologique¹⁷⁹. Il estime pour sa part que cette sensation commune de « nudité » ou de « carence » ne vient qu'*a posteriori*, une fois que nous avons acquis des instruments, des facultés ou même des dimensions existentielles nouvelles dont il nous semble ne plus pouvoir nous passer. Loin d'être « *carente* », l'héritage biologique de l'être humain comporterait au contraire de nombreux traits spécifiques – comme la configuration du cerveau, la transformation des membres antérieurs en mains, mais aussi une propension à l'interaction avec les autres espèces qui l'a amené à « s'hybrider » à de multiples reprises, et ainsi de suite – qui lui ont permis de développer la technique et d'apprendre de nombreuses choses de l'observation du monde et de ses autres habitants. C'est ce qu'il résume dans ce passage de *Il tramonto dell'uomo*, redéfinissant la notion même d'héritage biologique :

Il retaggio pertanto non è chiamato a spiegare i predicati della dimensione umana nella loro specifica connotazione bensì le caratteristiche che permettono l'evoluzione dei predicati : la differenza c'è ed è rilevante. In una visione post-umanistica il retaggio pertanto è la base attraverso cui si realizzano quei processi di ibridazione che conducono ai predicati¹⁸⁰.

Nous n'avons parlé pour l'instant que de la manière dont la tradition explique la séparation ontologique entre l'homme et les multiples représentants – vus, comme toujours dans ce type de réflexions, comme une catégorie indifférenciée – de cette catégorie servant de repoussoir qu'est l'animalité. Un autre phénomène, que l'on a déjà mentionné au chapitre précédent, ne passe cependant pas inaperçu aux yeux des auteurs posthumanistes : il s'agit de l'« animalisation négative », ce rapprochement de

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 40-46, pour un approfondissement de cette lecture du mythe.

¹⁸⁰ MARCHESINI Roberto, *Il tramonto dell'uomo*, *op. cit.*, p. 82. Trad. « L'héritage biologique n'est donc pas censé expliquer les prédicats de la dimension humaine dans leur connotation spécifique, mais plutôt les caractéristiques qui permettent l'évolution de ces prédicats : la différence est importante. Dans une vision posthumaniste, l'héritage biologique est donc la base à partir de laquelle se réalisent ces processus d'hybridation qui conduisent aux prédicats. »

certaines individus ou de certains groupes humains d'une dimension animale utilisée, selon les époques, comme métaphore ou comme véritable explication de caractères considérés comme des tares dont l'humanité véritable doit tenter de se libérer autant que possible. Marchesini explicite ainsi le lien entre ce corollaire stigmatisant de la machine anthropologique et l'auto-poïésis humaine qui est au centre de ses réflexions :

L'animale come specchio oscuro non solo è un termine di paragone attraverso cui fondare l'antropo-poiesi per distanziamento, ma è altresì l'entità da introiettare per radicarsi nel continuum biologico e trovare una spiegazione a una galassia di comportamenti problematici da cui il processo antropo-poietico prende le distanze¹⁸¹.

L'animal est ainsi très largement vu comme un élément régressif, y compris parfois dans un sens opposé, plus proche de l'idéalisation que de la démonisation, par contraste avec un être humain alors compris comme privé du rapport harmonieux avec la nature, du contact avec le « véritable soi », de l'harmonie entre l'instinct et le corps et surtout d'un véritable ancrage dans le monde et dans l'instant. Cette vision, si elle semble réhabiliter l'animalité et même lui attribuer une forme de supériorité, accepte néanmoins de façon non critique l'idée problématique que l'animal serait « derrière l'homme », et conserve une conception de l'animalité qui n'a guère à voir avec la pluralité réelle et complexe des êtres vivants regroupés sous cette même notion. Ces derniers, appartenant au passé de l'homme, ne peuvent pas être regardés comme des altérités au sens fort, capables d'interagir avec lui dans le présent et de lui enseigner de nombreuses choses¹⁸².

D'une manière générale, la pensée posthumaniste des animaux s'attache à leur rendre un véritable statut d'altérité, ce qui passe par un effort considérable pour se détacher de l'usage symbolique, métaphorique ou allégorique que la culture occidentale a coutume d'en faire. Le règne animal a, notamment, longtemps constitué

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 42. Trad. « L'animal comme miroir obscur n'est pas seulement un élément auquel se comparer pour fonder l'antropo-poïésis par distanciation, il est également l'entité à intérioriser pour s'ancrer dans le continuum biologique et trouver une explication à toute une galaxie de comportements problématiques vis-à-vis desquels le processus anthropo-poïétique prend ses distances. »

¹⁸² *Ibid.*, p. 43-44.

une sorte de vaste catalogue dans lequel piocher pour représenter tour à tour les différentes vertus, défauts et catégories morales propres à l'humanité¹⁸³. Les animaux de compagnie, ces « espèces amies » largement théorisées par Haraway, n'échappent pas à ces habitudes dénaturantes, faisant souvent l'objet de « narrations infantilisantes » qui, non contentes d'en livrer une vision largement anthropomorphique, les réduisent à certains traits jugés par nous plus significatifs (comme la dévotion et la loyauté indéfectible des chiens) et qui empêchent de les considérer comme les *autres* radicaux qu'ils sont pourtant¹⁸⁴, aussi bien dans la complexité des caractéristiques de leur espèce et des différentes races que dans leur individualité réelle mais sous-estimée. Ces exemples, et bien d'autres encore, amènent Braidotti à parler à propos de nos rapports aux bêtes de relation tantôt « œdipienne », tantôt purement instrumentale, tantôt fantasmatique :

La relazione edipica tra umani e animali è ineguale e anch'essa dominata dall'Uomo e dalla consuetudine strutturalmente maschile a dare per scontato l'accesso diretto e il consumo del corpo dell'altra, animali inclusi. Come modello di relazione, è inoltre nevrotica, essendo satura di proiezioni, tabù e fantasie. Simbolizza anche la suprema arroganza ontologica di un soggetto umano che considera che tutto gli sia dovuto¹⁸⁵.

Nous reviendrons bientôt sur les rapprochements faits par l'écoféminisme, et repris à son compte par le posthumanisme, entre domination des autres naturels et structure patriarcale de la société. Il est intéressant de préciser que Braidotti, après avoir relevé cette tendance non seulement à faire un usage instrumental du corps des

¹⁸³ Il est important de souligner que cette dénonciation d'un usage symbolique fondamentalement instrumental qui aurait longtemps dominé le traitement des animaux dans la culture, si elle nous paraît avoir sa pertinence dans une perspective diachronique, permettant de montrer une volonté de dépasser cette logique à l'époque contemporaine, mériterait qu'on y apporte un certain nombre de nuances. Il a bien sûr existé à toutes les époques des auteurs capables de s'intéresser à la singularité et au mystère des animaux, et il n'est pas non plus évident que les pratiques symboliques aient toujours pour effet de réduire les animaux à de simples conteneurs de signification. Nous reviendrons sur cette problématique dans le prochain chapitre, au moment d'aborder la question de l'allégorie.

¹⁸⁴ BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano, op. cit.*, p. 77.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 76. Trad. « La relation œdipienne entre humains et animaux est inégale, et elle aussi dominée par l'Homme et par l'habitude structurellement masculine de tenir pour acquis l'accès direct et la consommation du corps de l'autre, animaux inclus. Comme modèle de relation, elle est également névrotique, étant saturée de projections, de tabous et de fantaisies. Elle symbolise aussi la suprême arrogance ontologique d'un sujet humain qui considère que tout lui est dû. »

animaux, mais aussi à faire d'eux les réceptacles d'une grande partie de notre imaginaire, cite Derrida et son néologisme désormais fameux, le « carnophallogocentrisme », qui s'exprime entre autres à travers les violences épistémiques et matérielles qu'il exerce sur les bêtes. Elle n'approfondit pas en ce lieu la référence, mais Derrida est bien pour elle l'un des auteurs les plus aptes à nourrir une pensée posthumaniste de l'animalité.

Il l'est tout autant pour Cary Wolfe, qui s'appuie abondamment sur lui pour essayer de poser les bases les plus adéquates possibles d'une refondation des rapports entre humains et animaux. Il passe d'abord en revue, dans le troisième chapitre de *What is Posthumanism ?*, intitulé « Flesh and Finitude », différentes tentatives allant dans ce sens, pour lui louables dans les intentions mais finalement incapables d'atteindre leur but¹⁸⁶. Sa critique porte avant tout sur Peter Singer et tous ceux qui souhaitent faire reposer l'évolution du sort des animaux sur la notion de « droits » et sur une conception utilitariste de la morale. Ce type d'approche implique en effet une logique comptable qui ne prend guère en considération les animaux comme sujets à part entière : ils ne sont que les récipients d'un certain nombre d'« intérêts » à mettre sur une balance pour décider de quel côté se trouvent le plus de bénéfices et le moins de dommages pouvant découler d'une action, les intérêts en question se résumant globalement au droit à la vie et à l'absence de souffrances. Il ne s'agit pas de contester l'avancée évidente que constitue, pour la prise en compte morale des animaux, une théorie mettant leurs intérêts sur un total pied d'égalité avec ceux des êtres humains ; mais selon Wolfe et d'autres auteurs¹⁸⁷, elle n'est pas en mesure de changer les choses

¹⁸⁶ Pour toute l'analyse qui vient, voir WOLFE Cary, *What is Posthumanism ?*, *op. cit.*, p. 49-98.

¹⁸⁷ Des critiques semblables de la pensée des *Animal Rights* se retrouvent fréquemment sous la plume des auteurs écoféministes, comme nous le verrons plus loin. Carol Adams, dans l'introduction de son ouvrage *Nor Beasts nor Men*, revendique d'ailleurs la primauté de ce courant quant à la démonstration des faiblesses de l'utilitarisme dans les études animales, et regrette qu'un auteur comme Cary Wolfe ne se donne aucunement la peine de citer des travaux fondateurs allant dans ce sens. Il semblerait en effet, à regarder les bibliographies des auteurs posthumanistes que nous suivons dans ce chapitre, que la seule d'entre eux (Braidotti) à provenir du milieu féministe soit également la seule à revendiquer l'influence sur sa pensée de l'écoféminisme ; la seule autre femme du corpus (Ferrando),

en profondeur, dans la mesure où elle ne révolutionne pas la manière de percevoir la complexité de leur être et de leurs intérêts, ni leur différence ou proximité ontologique avec l'être humain.

Il accorde une bien plus grande attention aux travaux de Cora Diamond, issue de la philosophie analytique et connue pour avoir théorisé les liens entre question animale et *Trauma Studies*. Elle part ainsi de la figure d'Elisabeth Costello dans le roman éponyme de J. M. Coetzee, personnage profondément hanté par la conscience du sort réservé aux animaux dans le monde, pour expliquer que ce même fait constitue une « difficulté de réalité », autrement dit quelque chose qui est traumatisant et, partant, impossible à exprimer par le langage. Ce caractère traumatisant est dû à la perception, la plupart du temps non conscientisée, des caractères fondamentaux de corporéité et de finitude que nous partageons avec les animaux ; lorsque, comme dans le cas d'Elisabeth Costello, cette commune vulnérabilité vient se superposer à la connaissance de ce que nous infligeons au quotidien à ces êtres en ce sens si proches de nous – nos « *fellow creatures* » –, l'impact est tel que l'on ne peut que se retrouver isolé dans une souffrance accrue par le refus des autres personnes d'ouvrir les yeux sur cette réalité, en une forme de déni naturellement protecteur. Pour Diamond, un renouvellement significatif de l'éthique passerait par ce qu'elle appelle l'« exposition au monde », c'est-à-dire à ses aspects les plus traumatisants et déconcertants, et à une complexité de la dimension morale qui refuse toute réduction à de simples « droits ». Wolfe souligne cependant la façon dont elle contredit cette même aspiration à regarder la réalité en face, en affirmant que c'est par la projection sur les animaux d'attentes, d'émotions et de besoins humains que l'on peut ressentir de l'empathie pour eux – autrement dit, l'éthique animale repose chez elle sur une forme d'anthropomorphisme systématisé.

C'est chez Derrida que Wolfe estime avoir trouvé la théorisation la plus consistante de cette même notion de finitude, qu'il décline en deux aspects liés précisément par

contrairement à Wolfe ou Marchesini, cite cependant abondamment Vandana Shiva, figure fondatrice de ce mouvement.

l'indicibilité du traumatisme analysée par Diamond : la finitude au sens de vulnérabilité physique et de mortalité, mais aussi une finitude liée au langage au sens le plus large du terme, c'est-à-dire le caractère extérieur, et éminemment non-humain, des instruments de communication aussi bien inter- qu'intra-espèces. Cela signifie que notre langage et nos concepts, qui nous paraissaient faire de nous des êtres uniques au sein du vivant, ne nous appartiennent aucunement, ce qui a l'effet inverse de nous replacer sur le même plan que tous les autres animaux, qui partagent cette « seconde finitude » tout autant que la première. Derrida, et Wolfe avec lui, estiment que cette double finitude partagée devrait avoir d'importantes conséquences aussi bien sur notre rapport à nous-mêmes que sur nos relations avec les altérités non-humaines, qu'elles soient animales ou technologiques. Tout cela ne vise en rien à forger une morale au sens d'un ensemble de règles universelles applicables à toutes les situations (une morale au sens kantien du terme) : au contraire, la reconnaissance de la complexité du réel et de la singularité irréductible de chaque événement mène à un nouveau type de responsabilité, qui consiste à savoir s'« exposer au monde » et à une multiplicité de cas particuliers fondamentalement caractérisés par « l'indécidable ». Il s'agit donc plutôt de se demander au cas par cas de quelle manière on peut penser nos actions en fonction de leurs effets possibles sur les autres, quels qu'ils soient.

On retiendra de ces quelques réflexions que le posthumanisme s'attache essentiellement à rendre aux animaux leur statut d'altérité au sens plein, les libérant des fonctions de miroir ou de repoussoir de l'humain qu'on leur a longtemps attribuées de façon presque exclusive. Il n'est pas possible d'identifier une version établie de ce que serait une éthique animale *posthuman*, même si le végétarisme et le véganisme sont répandus chez les auteurs les plus proches des *Animal Studies*. Néanmoins, on a pu constater la perception, partagée par tous ces auteurs, d'une nécessité de repenser l'éthique d'une manière qui ne réduise pas les autres non-humains au rang de choses à notre disposition, mais qui prenne en compte leurs intérêts et leur singularité aussi bien d'espèces que d'individus. On citera une phrase de Wolfe qui résume efficacement ce qui précède, autrement dit l'appel des différents

auteurs à remettre en question nos valeurs à la lumière des connaissances nouvelles (mais aussi de la large part d'ignorance) que nous avons aussi bien du règne animal que des altérités naturelles au sens large ou même technologiques, ainsi que de notre propre place dans l'univers :

And this is why, to me, posthumanism means not the triumphal surpassing or unmasking of something but an increase in the vigilance, responsibility, and humility that accompany living in a world so newly, and differently, inhabited¹⁸⁸.

On ne peut conclure ce paragraphe sans évoquer un autre aspect du vaste champ des réflexions sur l'animalité portées par le posthumanisme : à savoir, l'idée qu'elle pourrait constituer une dimension appartenant non pas au passé mais à l'avenir de l'humanité, en ce qu'elle comporterait des qualités susceptibles de caractériser un stade ultérieur de notre évolution. Cette hypothèse est en particulier développée par Felice Cimatti, autre philosophe italien notable pour ses travaux sur les thèmes du posthumanisme et de la question animale. Il s'appuie notamment sur la notion de « devenir-animal » de Deleuze et Guattari, pour affirmer que l'une des implications profondes d'une vision du monde posthumaniste est « the "becoming-animal" of the only animal – Homo Sapiens – that has never been really an animal »¹⁸⁹.

Il ne s'agit donc pas pour l'être humain de se transformer en autre chose que ce qu'il est déjà profondément, mais plutôt de reprendre contact avec des aspects qu'il a longtemps mis au rebut – des aspects relevant globalement de la *zoe*, la vie au sens large, et donc renvoyant à l'appartenance à l'animalité, et non de la *bios*, la vie spécifiquement humaine (selon la distinction popularisée par les analyses d'Agamben dans *Homo Sacer*). Les conséquences sont bien entendu avant tout éthiques (Cimatti

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 47. Trad. « Et c'est pourquoi, pour moi, posthumanisme ne signifie pas le dépassement triomphal ou le dévoilement de quelque chose mais une augmentation de la vigilance, de la responsabilité et de l'humilité qui accompagnent le fait de vivre dans un monde habité de manière si nouvelle et si différente ».

¹⁸⁹ CIMATTI Felice, « Posthumanism and Animality », *Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n° 24/2, 2017, p. 123. Trad. « le "devenir-animal" du seul animal – Homo Sapiens – qui n'a jamais été vraiment un animal. »

souligne d'ailleurs les liens étroits entre posthumanisme et anthropocène) : un être humain se considérant avant tout comme une pure *vie* existant parmi une multiplicité d'autres vies serait naturellement amené à se débarrasser de tout préjugé anthropocentriste et donc à modifier ses pratiques. Mais cela suppose aussi une transformation ontologique de l'humain même, à travers un ancrage dans une immanence totale qui lui permettrait d'être enfin réellement chez lui (« *at home* ») dans le monde. Cette immanence ne pourrait qu'être caractérisée par un effacement des différentes frontières qui constituaient le sujet humaniste, et avec elles par un rejet de la subjectivité même :

Being [a posthuman subject] means that there is no separation between body and consciousness, body and world, body and life [...]. Posthumanism means that the human body connects with other living and non-living bodies. Posthumanism is this radical relatedness, without the typical humanistic fear of losing the boundaries (humanism means boundary)¹⁹⁰.

Cimatti insiste sur le fait que cette forme de réalisation de l'animalité déjà présente dans l'humain n'entre pas en contradiction avec ce qui caractérise historiquement la dimension humaine ; on pense bien sûr à toute la sphère culturelle et en particulier à ce que Marchesini appelle l'« hybridation » avec la technologie » :

It is important to stress that there are no tigers in human animality. On the contrary, human animality is technological and prosthetic, otherwise it does not exist. In fact, such an animality is a « becoming-animal » which incorporates all the human prosthesis and technology. The human « becoming-animal » does not imply a condition made of instincts and brute violence ; quite the contrary, it means a way to hold together the human prosthetic world (from language to the robotic exoskeleton) with the very animality of life. [...] What lacks in human animality is any reference to a neo-liberal proprietary subject¹⁹¹.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 121. Trad. « Être [un sujet posthumain] signifie qu'il n'y a pas de séparation entre le corps et la conscience, entre le corps et le monde, entre le corps et la vie [...]. Le posthumanisme suppose que le corps humain soit connecté aux autres corps, humains et non-humains. Le posthumanisme est cette dimension radicalement relationnelle, sans la peur typiquement humaniste de perte des frontières (humanisme est synonyme de frontière). »

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 123. Trad. « Il est important d'insister sur le fait qu'il n'y a pas de tigres dans l'animalité humaine. Au contraire, l'animalité humaine est technologique et prothétique, ou bien elle n'existe pas. En fait, une telle animalité est un "devenir-animal" qui incorpore toutes les prothèses et la technologie humaines. Le "devenir-animal" de l'humain n'implique pas une condition faite d'instincts et de violence brute ; bien au contraire, il désigne une manière de réunir ensemble le monde prothétique humain (du

Ces précisions permettent de comprendre que le philosophe n'appelle ni à quelque chose qui ressemblerait à une « amélioration » transhumaniste de l'humain, ni au retour régressif à une animalité idéalisée et radicalement opposée à l'humanité, contre lequel nous avons pu déjà citer les mises en garde de Marchesini. Les aboutissements actuels de l'évolution humaine n'ont pas à être remis en cause en tant que tels, mais plutôt replacés dans un champ existentiel différent, à la fois nouveau et présent depuis toujours, défini par l'immanence et par une ouverture totale sur ce qui était jusque-là considéré comme « extérieur » et qui ne peut désormais plus être distingué de notre intériorité.

Nous avons dans ces quelques pages montré la façon dont la pensée posthumaniste déconstruit en profondeur la notion même d'« homme » en tant qu'elle désignait pour la tradition humaniste une essence, par définition séparée du reste du vivant et dont les caractéristiques particulières justifiaient sa domination sur le monde. Il est temps d'élargir la perspective – ou, en un sens, de la resserrer – au-delà des relations entre humain et non-humain, pour tenter de comprendre en quoi cette même notion porterait en elle des implications non seulement anthropocentristes mais également ethnocentristes, sexistes, racistes, etc., et jouerait un rôle essentiel dans les structures d'oppression basées sur la dialectique entre identité et différence qui se trouvent au cœur de notre société.

3. Petite excursion écoféministe

Il peut avant tout être intéressant de synthétiser la nature et les apports du courant de pensée appelé écoféminisme, dans la mesure où on lui doit de nombreux travaux particulièrement fertiles sur l'intersection des différentes dominations, leitmotiv du posthumanisme ; nous présenterons en particulier les thèses de l'une de ses plus éminentes représentantes, Val Plumwood.^{posthuman}.

langage aux exosquelettes robotiques) et l'animalité profonde de la vie. [...] Ce qui est absent de l'animalité humaine, c'est la moindre référence à un sujet néo-libéral et propriétaire. »

Bien que le terme soit apparu pour la première fois sous la plume de Françoise d'Eaubonne en 1974 dans *Le Féminisme ou la mort*, l'écoféminisme comme mouvement théorique et idéologique connaît ses principaux développements entre les années 1980 et le début de la décennie suivante. L'étiquette recouvre, comme bien souvent, des réalités hétérogènes, allant d'une relecture de l'histoire à la lumière des connections entre exploitation de l'environnement et questions de genre à l'« écoféminisme spirituel », qui désigne la récupération d'une spiritualité fondée sur des croyances ou des rites de diverses confessions et prônant une éthique relationnelle et du soin (« *care* »), en passant par l'écoféminisme « végétarien » ou « animal », dont nous parlerons au moment de lire *Sirene* et qui – on l'aura compris – analyse les rapports possibles entre alimentation carnée et oppression des femmes.

Ce vaste ensemble de travaux variés a eu une influence considérable sur divers champs académiques, comme les *Cultural Studies* au sens large, la théorie *queer* ou l'écocritique. Comme le relève dans un article de 2011 Greta Gaard, qui en est l'une des représentantes les plus citées, il a pourtant connu une forme de déclin dû à l'accusation, émanant de différents fronts, de présenter une vision essentialiste de la notion de genre. Cela a poussé de nombreuses autrices (y compris Plumwood) à se détacher du terme « écoféminisme », désormais trop connoté par ce passif, pour adopter d'autres expressions comme « féminisme écologique », « environnementalisme écologique », « écoféminisme social » ou encore « écosocialisme féministe critique »¹⁹². Nous continuerons cependant à appeler « écoféminisme », pour des raisons de simplification, ce que Plumwood nomme plus précisément dans son livre fondateur « critical ecological feminism », et dont elle résume dès la première page l'objectif global, qui est d'unir des mouvements de libération jusque-là distincts afin de remettre en question l'intégralité des structures hiérarchiques et de domination sur lesquelles est fondée la société occidentale :

¹⁹² GAARD Greta, « Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism », *Feminist Formations*, n° 23/2, 2011, p. 27.

When four tectonic plates of liberation theory – those concerned with the oppressions of gender, race, class and nature – finally come together, the resulting tremors could shake the conceptual structures of oppression to their foundations¹⁹³.

Il est évident à la lecture de ces quelques mots que la convergence des oppressions et des luttes afférentes constitue l'un des piliers d'une pensée qui s'attache à mettre au jour les mécanismes autour desquels s'est construite notre civilisation, dès l'Antiquité et avec le concours ultérieur des philosophes humanistes anthropocentristes, de façon à ancrer de nombreux types de domination dans une certaine vision du monde qui les légitime et les rend extrêmement difficiles à déraciner. Le fondement de cette nécessaire convergence des mouvements de libération est explicité plus loin dans l'introduction :

The human colonisation of the earth is human-centred in the competitive, chauvinistic sense that it benefits certain humans in the short term (although non in evolutionary terms) at the expense of other species. But it is not human-centred in any good sense, since not all humans share in or benefit from this process or from its ideology of rational imperialism¹⁹⁴.

L'écoféminisme analyse en effet les différentes manières dont les conceptions et pratiques anthropocentristes, loin de profiter à la totalité de l'espèce humaine, sont porteuses d'inégalités au sein même de l'humanité ; elles constitueraient même les bases du vaste système d'oppression qui réduit de nombreuses catégories humaines au rang de « différences » et les place ainsi en marge de la société.

Mais voyons plus en détail comment le rapprochement de la condition féminine et du rapport de la culture occidentale avec le concept aussi flou que polysémique de « nature » permet de mieux comprendre en quoi consiste le système en question. Ce

¹⁹³ PLUMWOOD Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres-New York, Routledge, 1993, p. 1. Trad. « Lorsque quatre plaques tectoniques de la théorie de la libération – celles qui concernent les oppressions de genre, de race, de classe et de la nature – se seront enfin unies, les secousses qui en résulteront pourraient mettre en branle les structures conceptuelles de l'oppression jusque dans leurs fondations ».

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 12. Trad. « La colonisation de la terre est humano-centrée dans le sens compétitif et chauviniste où elle bénéficie sur le court terme à certains humains (mais non sur le plan de l'évolution) aux dépens d'autres espèces. Mais elle n'est pas humano-centrée dans le bon sens, puisque tous les humains ne font pas partie ou ne bénéficient pas de ce processus ni de son idéologie d'impérialisme de la raison. »

dernier est identifiable dans sa version actuelle au capitalisme néo-libéral, et, s'il n'est pas en rupture avec les périodes historiques précédentes, il se distingue sans aucun doute par une accentuation des processus de marginalisation et d'exploitation déjà à l'œuvre depuis longtemps.

La raison principale qui autorise à affirmer l'existence d'un lien étroit entre société patriarcale et domination de la nature est la suivante : « the characteristics traditionally associated with dominant masculinity are also those used to define what is distinctively human¹⁹⁵ ».

Autrement dit, dans une optique dont Plumwood trouve une expression précoce et fondatrice dans la philosophie platonicienne, l'humain par excellence est fondamentalement masculin, ce qui explique que le féminin et le naturel soient relégués dans un même mouvement hors du champ des êtres méritant respect et reconnaissance. Ce phénomène s'appuie sur l'omniprésence dans la pensée occidentale d'un mécanisme qui constitue le socle de ses structures aussi bien épistémologiques qu'idéologiques : il s'agit de l'utilisation systématique, pour définir notre vision du monde, des *dualismes*, dont Plumwood analyse tout au long de l'ouvrage l'histoire et le fonctionnement, et dont elle propose une définition on ne peut plus claire :

Dualism is a relation of separation and domination inscribed and naturalised in culture and characterised by radical exclusion, distancing and opposition between orders constructed as systematically higher and lower, as inferior and superior, as ruler and ruled, which treats the division as part of the natures of beings construed not merely as different but as belonging to radically different orders or kinds, and hence as not open to change¹⁹⁶.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 25. Trad. « les caractéristiques traditionnellement associées à la domination masculine sont les mêmes que l'on utilise pour définir ce qui est spécifiquement humain. »

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 47-48. Trad. « Le dualisme est une relation de séparation et de domination inscrite et naturalisée dans la culture et caractérisée par l'exclusion radicale, la distanciation et l'opposition entre des ordres construits systématiquement comme supérieur et inférieur, dirigeant et dirigé, qui traite la division comme appartenant à la nature des êtres, interprétés non pas simplement comme différents mais comme appartenant à des ordres ou genres radicalement différents, et de ce fait non ouverts au changement. »

Une telle caractérisation dichotomique des êtres et des choses est typique d'une vision du monde profondément hiérarchique et essentialiste. C'est ainsi que « l'homme », en tant que représentant à la fois de l'humanité et du genre masculin, est opposé de façon systématique à la fois à la nature et à la féminité, au moyen d'une série de dualismes dont le terme considéré comme positif est bien entendu toujours attribué au même pôle : raison/émotion (ou instinct), esprit/corps, force/faiblesse, culture/nature, sphère publique/sphère privée, sujet/objet, et ainsi de suite. Cette série de dualismes, prolongée et analysée par Plumwood, jouit d'une fortune remarquable et est régulièrement citée dans des travaux relevant de disciplines variées.

Cette organisation du réel entre, d'un côté, un sujet que Plumwood préfère ne pas nommer masculin mais plutôt « master subject », et de l'autre la multiplicité des êtres qui constituent pour ce dernier des altérités irréductibles, desquelles il se distancie par tous les moyens afin d'affirmer sa propre identité et de justifier leur instrumentalisation, inclut bien entendu les animaux, qui se trouvent de façon paradigmatique du mauvais côté de la barrière :

The philosophical treatment of non-human animals is thus particularly revealing of the presence of dualistic assumptions, tending to swing between the poles of Same and Different. Under the sign of the Same or Self, animals are assimilated to the human or seen as reduced or impoverished versions of humans ; under the sign of the Different or Other, animals are treated after the fashion of Descartes, in ways involving radical exclusion, and constructed as alien. In both treatments they emerge as inferiorised, because dualism cannot allow a non-hierarchical or unassimilated concept of otherness¹⁹⁷.

Sans entrer plus avant dans le détail de la critique minutieuse adressée par Plumwood à la tradition anthropocentriste, nous pouvons donner une idée synthétique de la voie qu'elle propose de suivre pour tenter de dépasser cette structure si constitutive de notre société. Elle commence par rejeter les propositions de la *deep*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 123. Trad. « Le traitement philosophique des animaux non-humains est donc particulièrement révélateur de la présence de postulats dualistes, en ce qu'il tend à osciller entre les pôles du Même et du Différent. Sous le signe du Même ou Soi, les animaux sont assimilés à l'humain ou vus comme des versions réduites et appauvries de l'humain ; sous le signe du Différent ou Autre, les animaux subissent, suivant Descartes, divers types de traitements impliquant l'exclusion, et construits comme étrangers à nous. Ils émergent de l'un et l'autre traitement infériorisés, car le dualisme n'autorise aucune conception de l'altérité qui ne soit ni hiérarchique ni assimilée. »

ecology, qui reposent sur une forme de continuïsme selon elle inapproprié aussi bien sur le plan ontologique que sur celui de l'éthique : elle dénonce en effet la volonté de ce mouvement de dépasser les dualismes tout simplement en éradiquant l'idée même de différence, au lieu de prendre acte des relations à la fois de différence et de continuité entre les êtres, qui sont la condition de toute éthique non basée uniquement sur une forme d'égoïsme élargi (dans une conception où l'autre ne serait qu'une extension ou une autre version de moi-même).

Une autre manière plus efficace de résoudre les dualismes est développée dans le dernier chapitre du livre, supposant d'étendre les concepts d'autonomie, de puissance d'agir et de créativité à tous les êtres qui en ont été privés sous le règne du cartésianisme, ce qui permet d'abattre la séparation particulièrement délétère et structurante de l'humanisme entre ceux qui ont droit au statut de sujet et ceux qui ont toujours été condamnés à n'être que des objets¹⁹⁸. Cette déconstruction des dichotomies mène nécessairement au déclin du « Soi instrumental » qui est le sujet par excellence d'une société capitaliste, où tout ce qui n'appartient pas à la même catégorie que le « master subject » est à sa disposition, moyen pour ses fins qui sont considérées comme les seules valides et même existantes. À sa place devrait s'affirmer, dans l'optique de Plumwood, une nouvelle conception de la subjectivité comme profondément relationnelle, basée sur la reconnaissance de l'interdépendance, aussi bien ontologique que matérielle, entre une infinité de sujets aux natures et aux intérêts différents mais en partie convergents. Cette redéfinition du sujet et de ses relations avec ce qui l'entoure est à la base d'une éthique tout à fait nouvelle, au cœur de laquelle se retrouve le « *care* » jusque-là réservé à la sphère féminine et privée : une éthique fondée sur les notions d'attachement (avant tout local) et d'extension de l'empathie à des êtres et des situations apparemment éloignés à partir de sa propre expérience, dont les valeurs – compassion, ouverture, générosité... – diffèrent en grande partie, mais non totalement, de celles de l'humanisme libéral et anthropocentriste.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 124.

L'éthique du *care* telle qu'elle est esquissée par différents auteurs écoféministes nous sera d'une grande utilité au moment d'analyser la « trilogie fantastique » d'Ortese, et nous y reviendrons par conséquent pour préciser certains de ses principes fondamentaux.

Voyons à présent en quoi les théories de l'écoféminisme tel qu'il a été théorisé par Plumwood ont pu nourrir les accusations portées par le posthumanisme contre « l'homme », considéré comme un paradigme générateur de multiples formes d'exclusion et de domination.

4. « L'homme », un concept fallacieux au cœur de toutes les oppressions ?

L'idée que les représentations impliquant un rapprochement avec les altérités naturelles au sens large, et surtout avec l'animalité, ont nui à certaines catégories d'êtres humains depuis le début de notre civilisation dépasse le cadre de la pensée de la condition féminine, bien que le posthumanisme ne réfute en rien les thèses spécifiques de Plumwood sur ce sujet. On retrouve chez presque tous les auteurs des remarques sur la façon dont l'animalisation négative permet, dans les contextes historiques les plus variés, d'exclure des pans entiers de l'humanité de la communauté morale et donc de les marginaliser, de les brimer, de les exploiter, et dans les pires des cas de les exterminer. Le souvenir d'Auschwitz n'est jamais loin de ce type de réflexion, du fait que la Shoah est restée dans la mémoire collective comme le cas le plus spectaculaire, par son ampleur, de déshumanisation conduisant à l'élimination systématique de groupes jugés incompatibles avec la société dont les bourreaux souhaitaient l'avènement. Ferrando ajoute au génocide trois autres « occurrences transhistoriques » de négation du statut d'humain à des êtres appartenant pourtant à l'espèce humaine, avec des implications allant de l'instrumentalisation dégradante à l'homicide institutionnalisé : l'esclavage, le *freak show* et la chasse aux sorcières. Elle souligne la façon dont cette expulsion hors de la sphère des sujets au sens plein ne suppose pas toujours le refus total de reconnaître l'humanité d'une personne, qui s'insère dans une logique dualiste du même type que celles analysées par Plumwood

(humain *versus* non-humain, nous *versus* eux), mais concerne parfois des êtres (comme les « monstres » longtemps montrés dans les foires) défiant justement ce paradigme en ce qu'ils sont considérés comme des hybrides, à cheval entre humanité et bestialité¹⁹⁹.

C'est à tout cela que pense Karl Steel lorsqu'il affirme dans le *Cambridge Companion to Literature and the Posthuman* que la catégorie de l'humain a toujours mis en danger certains humains, précisément parce qu'elle se base sur des critères fondamentalement excluants et permet ainsi de reléguer à l'extérieur d'elle-même (considérée comme la seule catégorie d'êtres possédant une dignité morale) tous ceux qui ne se conforment pas à une norme aussi rigide qu'arbitraire. Les groupes et les individus ainsi rejetés ne sont bien sûr jamais membres de l'ethnie, de la classe sociale ou du sexe dominant dans telle ou telle société, mais appartiennent toujours à ses franges les plus fragiles :

the question of the human recognition, and the accompanying question of who or what will be treated "as animals", will always be answered in ways that fall unequally and cruelly on the most vulnerable²⁰⁰.

Le même thème est également développé par Manuela Rossini dans un article du même ouvrage, dont le passage suivant devrait faire apparaître les liens entre la théorie posthumaniste et l'aspiration écoféministe à une « libération » qui ne s'appliquerait pas à l'une ou l'autre catégorie d'opprimés, mais à l'ensemble des processus de domination à l'œuvre dans la société :

Moreover, the discourse of humanism is supported by a speciesist logic of domination that allows for the treatment of gendered or racialized others as "animals" who are then, ultimately, exploitable or killable by human beings designated to that purpose without liability of punishment for such violent acts. Precisely because humanist and anthropocentric ideologies are detrimental not only to nonhuman animals but also to many human animals as well, Cary Wolfe insists that speciesism needs to be countered by a posthumanist theory of subject that « *has nothing to do with whether you like*

¹⁹⁹ FERRANDO Francesca, *Il Postumanesimo Filosofico*, *op. cit.*, p. 64-67.

²⁰⁰ STEEL Karl, « Medieval », in CLARKE B., ROSSINI M. (dir.), *Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, *op. cit.*, p. 7-8. Trad. « la question de la reconnaissance de l'humain, et la question corollaire de qui ou quoi doit être traité "comme des animaux", amèneront toujours des réponses qui s'abattent de façon aussi inégale que cruelle sur les plus vulnérables. »

animals » and strives to end « violence against the social other of *whatever* species – or gender, or race, or class, or sexual difference »²⁰¹.

L'anti-anthropocentrisme (ou « anthropodécentrisme », comme Marchesini préfère l'appeler) tel qu'il s'exprime dans le posthumanisme, s'il est bien une valeur en soi, et vise avant tout à abolir la hiérarchie entre humain et non-humain, ne peut donc qu'avoir pour corollaire de lutter également contre les hiérarchies internes à l'humanité, et de s'attaquer aux fondements mêmes des structures de domination qui caractérisent le monde actuel.

Rossini évoque dans les mêmes pages l'homme de Vitruve, cette image léonardienne qui représente de manière remarquable la forme idéale de l'humain selon l'humanisme²⁰² ; le rôle joué par l'élection de cet idéal comme norme prétendument universelle dans la construction d'inégalités internes et externes à l'espèce humaine est également analysé en profondeur dans *The Posthuman* par Braidotti. Cette dernière décrit ainsi la façon dont cette représentation a été abondamment critiquée et « jetée à bas de son piédestal » par différents courants de pensée de la génération « post-68 », en particulier par le poststructuralisme, par certains filons féministes et par les penseurs anticoloniaux²⁰³. Leurs dénonciations portent sur différents aspects : l'homme de Vitruve incarne d'une part le cœur même de la conception « libéral-individualiste » du sujet, défini par les concepts d'autonomie et d'autodétermination décriés par les poststructuralistes ; mais il présente aussi un modèle de l'humain censé être universel, et en réalité caractérisé par une série de traits qui en font le représentant d'une part de l'humanité non seulement particulière, mais

²⁰¹ ROSSINI Manuela, « Bodies », *Ibid.*, p. 155. Trad. « En outre, le discours de l'humanisme est soutenu par une logique spéciste de domination qui autorise à traiter les autres d'un genre ou d'une ethnie différente comme des "animaux" qui peuvent, en fin de compte, être exploités ou tués par des êtres humains désignés à cette fin sans risque d'être punis pour la violence de ces actes. Précisément parce que les idéologies humanistes et anthropocentristes sont préjudiciables non seulement aux animaux non-humains, mais aussi à de nombreux animaux humains, Cary Wolfe affirme que le spécisme doit être combattu par une théorie posthumaniste du sujet qui "n'ait rien à voir avec le fait d'aimer ou non les animaux" et qui lutte pour mettre fin à la "violence contre l'autre social de n'importe quelle espèce – ou genre, ou race, ou classe, ou différence sexuelle". »

²⁰² *Ibid.*, p. 154.

²⁰³ Voir pour cette brève synthèse BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano*, *op. cit.*, p. 32-34.

historiquement dominante sur toutes les autres. Il est en effet de sexe masculin – paradigme de cette assimilation du masculin au neutre et à l’universel que le féminisme contemporain continue de critiquer –, a la peau claire et possède un corps à la fois beau et de toute évidence parfaitement fonctionnel, rendant difficile voire impossible pour toute femme, personne d’une ethnie différente ou porteuse de handicap de s’identifier avec ce qui se veut modèle absolu de perfection humaine. Il condense donc en négatif une bonne partie de ces altérités de « l’homme » (au sens du *master subject* de Plumwood) qui appartiennent bien sûr tout autant que lui à l’espèce humaine, mais qui ont été presque systématiquement dévalorisées au cours de l’histoire, entre autres au moyen d’un rapprochement avec l’élément naturel, diamétralement opposé à ce critère suprême de l’humain qu’est la raison. Ce qui n’est pourtant qu’une catégorie humaine parmi tant d’autres est donc érigé au rang de norme – au sens de normalité et donc de centre autour duquel faire graviter tous les groupes et individus ne correspondant pas à cet idéal, par conséquent considérés comme des versions imparfaites de « l’Homme ».

Braidotti estime que le cœur du problème réside dans le concept humaniste d’identité, essentialiste et unitaire, et nous verrons bientôt quelles sont ses propositions pour la refondation d’une identité radicalement différente. On peut en tout cas mieux comprendre les liens qu’entretient sa version du posthumanisme non seulement avec l’antihumanisme au sens large, mais aussi avec le féminisme, dont elle provient originellement et qui reste un cadre conceptuel essentiel pour sa pensée. Les idées que nous venons d’exposer, et qu’elle reprend largement à son compte, sont au fondement de sa conception élargie de l’anti-anthropocentrisme comme étant au cœur d’une véritable convergence des luttes : « l’Homme » doit être rejeté en tant que catégorie abstraite et justifiant l’infériorisation de tout ce qui n’y rentre pas, qu’il s’agisse des altérités animales et naturelles au sens large ou des portions de l’espèce humaine considérées comme déviantes de la norme. Cette déconstruction s’insère dans une vaste théorie de l’émancipation qui se construit autour de la notion de vie au sens le plus large (*zoè*), transcendant toutes les dichotomies et les hiérarchies qui ont

longtemps structuré la société occidentale pour atteindre ce qu'elle appelle un « égalitarisme zoé-centré »²⁰⁴.

III. Identité et subjectivité

1. Le rôle des altérités dans la construction de l'identité

La notion d'hybride a déjà été évoquée plusieurs fois au cours de ce chapitre, de façon chaque fois partielle mais suffisante pour comprendre qu'elle relève de ce que nous avons appelé la dimension descriptive du posthumanisme, plus que de sa dimension prescriptive.

En effet, si les réflexions sur le sujet ont découlé aussi bien pour le transhumanisme que pour le posthumanisme philosophique de l'accélération, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, de l'innovation technologique et des transformations induites sur la dimension existentielle humaine, elles prennent des formes très différentes dans l'un et l'autre mouvement. Pour le premier, elles débouchent sur une exaltation des possibilités offertes par la technique et sur un appel à des pratiques d'hybridation toujours plus importantes, devant mener à la transformation radicale de l'espèce humaine ; pour le deuxième, sur l'affirmation de la nécessité de reconnaître l'hybridité intrinsèque à la construction de l'identité humaine, et même de l'identité du vivant en général. Il ne s'agit donc pas de *vouloir* s'hybrider, mais plutôt de reconnaître que nous l'avons fait de manière constante au cours de notre évolution en tant qu'espèce, et continuons d'une certaine manière à le faire au sein de nos existences individuelles, avec toutes les conséquences que cela implique quant à la valeur et au rôle à attribuer aux altérités qui nous entourent.

Nous pouvons ici suivre Marchesini, qui a fait de cette problématique son cheval de bataille, au point de lui dédier entre autres un ouvrage entier, sous le titre éloquent d'*Eco-ontologia*, dans lequel il développe des idées déjà synthétisées dans un article précédent. Il défendait dans ce dernier l'idée d'une absence d'« autosuffisance

²⁰⁴ *Ibid.*, notamment p. 68 et p. 79.

ontologique de l'homme »²⁰⁵, à l'opposé de la définition humaniste de l'identité humaine dont les propriétés principales seraient d'être : séparée (*disgiuntività*) ; centrale (autorisant la réification et l'instrumentalisation de tout ce qui n'est pas humain) ; auto-poiétique et donc, justement, autosuffisante dans la construction de ses propres attributs ; subsomption et mesure du monde ; et enfin « virtuelle » (*virtuale*) dans le sens où sa capacité d'évolution ne connaîtrait aucune limite²⁰⁶. L'altérité, dont l'animal est le paradigme, est réduite dans cette conception à une fonction de comparaison, essentiellement à travers l'opposition, et considérée comme incommensurablement séparée de nous.

Le posthumanisme philosophique revisite en profondeur la notion d'identité, la décrivant au contraire comme étant fondée sur l'intégration des altérités de multiples manières ; cela serait particulièrement vrai de l'identité humaine dont l'évolution, en raison de certains traits constitutifs de l'héritage biologique de l'espèce, que nous avons déjà mentionnés plus haut, serait caractérisée par un « anthropo-décentrement » ontologique croissant, dont la plus évidente manifestation au niveau collectif est constituée par les modifications du mode de vie entier de l'espèce humaine provoquées par l'interaction avec certaines espèces animales²⁰⁷. À un autre niveau, l'observation de la phylogénétique de l'espèce humaine, loin de la séparer des autres, met en évidence une très grande proximité avec certaines d'entre elles, et surtout la part absolument mineure de caractères propres à l'être humain dans ce qui constitue

²⁰⁵ MARCHESINI Roberto, « Ruolo delle alterità nella definizione dei predicati umani », in BARCELLONA P., CIARAMELLI F., FAI R. (dir.), *Apocalisse e post-umano*, Bari, Dedalo, 2007, p. 54.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁰⁷ Cette notion d'« hybridation » non de l'individu mais de la société tout entière n'est pas propre à Marchesini, bien qu'il en propose un approfondissement inédit. Dans la littérature italienne, on peut citer une formulation et exemplification de la même idée sous la plume de Calvino, dans la scénette de *Palomar* intitulée « Il marmo e il sangue » : « Occorre dire che la simbiosi uomo-bue ha raggiunto nei secoli un suo equilibrio (permettendo alle due specie di continuare a moltiplicarsi) sia pur asimmetrico [...] e ha garantito il fiorire della civiltà detta umana, che almeno per una sua porzione andrebbe detta umano-bovina (coincidente in parte con quella umano-ovina e ancor più parzialmente con l'umano-suina, secondo le alternative d'una complicata geografia d'interdizioni religiose). » CALVINO Italo, *Palomar*, Milan, Mondadori, 2002 (1983), p. 78-79.

pourtant son identité (de l'ordre de 1%)²⁰⁸. On ajoutera enfin que tout être vivant est formé par une multiplicité d'êtres microscopiques et éminemment différents de son espèce propre, mais non moins essentiels à la création, à la modification et à la définition de son identité, à la fois en tant qu'espèce et en tant qu'individu.

Tous ces déplacements conduisent Marchesini à définir l'ontologie posthumaniste comme une « éco-ontologie », ou « ontologie relationnelle », dont nous voulons à présent explorer le versant plus proprement individuel, à travers l'examen du type de subjectivité qui lui est associé et qui nous offrira des clefs de lecture fort utiles pour lire *Il pianeta irritabile*. Il en donne au début d'*Eco-ontologia* une définition synthétique illustrée par une comparaison poétique comme on en trouve à foison dans ses écrits, et qui peut aider à comprendre de quoi il retourne :

La soggettività non si basa su presupposti di staticità e fedeltà, ma sulla continua riorganizzazione del progresso – sia esso il retaggio o il vissuto – su coordinate coniugative offerte dalle alterità. Esattamente come una quercia costruisce la sua singolarità rispecchiando nella sua chioma e nelle sue radici il mondo luminoso e liquido che la circonda²⁰⁹.

Ainsi, les attributs de tout individu comme de toute espèce ne sont jamais une simple essence donnée *a priori* et immuable, mais se définissent par leur caractère « émergent », c'est-à-dire par une création constante, qui est déterminée à la fois par les données héritées du passé et par la nature des rencontres faites avec le monde au sens large. Il ne s'agit donc pas d'une simple imitation ou intériorisation de traits appartenant à une autre espèce, récupérés tels quels au sein d'une identité qui resterait inchangée, mais d'une forme de transformation réciproque : les présupposés de l'individu sujet à l'hybridation conditionnent la réception et, en quelque sorte, l'interprétation des caractères étrangers, qui en retour apportent des modifications dans la nature même de l'être hybridé, à travers des nouveautés de type souvent

²⁰⁸ MARCHESINI Roberto, *Eco-ontologia*, op. cit., p. 57.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 20. Trad. « La subjectivité ne se base pas sur des présupposés de stabilité et de fidélité, mais sur la réorganisation constante du passé – qu'il s'agisse de l'héritage biologique ou du vécu – selon des coordonnées conjugatives offertes par les altérités. Exactement comme un chêne construit sa singularité en reflétant dans son feuillage et dans ses racines le monde lumineux et liquide qui l'entoure. »

performatif qui produisent un changement plus ou moins profond de sa dimension proprement existentielle.

C'est en ce sens que Marchesini peut affirmer que l'on ne rencontre jamais l'animal en tant que phénomène, en tant qu'« autre-que-soi », mais toujours déjà en tant qu'« autre-avec-soi » ou « autre-en-soi »²¹⁰ ; ce type de rencontre peut selon lui être défini comme une véritable « épiphanie »²¹¹, dans la mesure où, loin de se contenter d'imiter les altérités qu'il rencontre, l'être humain les verrait comme des promesses de dimensions existentielles nouvelles. L'exemple le plus fréquent par lequel il illustre cette idée est celui de l'observation des oiseaux, qui nous aurait fait réaliser qu'il est possible de voler, et nous aurait ouverts à toute une série de valeurs symboliquement associées au vol, comme la liberté, l'élévation et la transcendance. Cette propension particulièrement poussée de l'être humain à la rencontre épiphaniq ue est due à un certain nombre de tendances spécifiques du désir humain, qui font l'objet de l'une des nombreuses listes proposées par Marchesini dans son ouvrage : il cite ainsi les tendances mimétique, épimélétique (*epimeletica*, poussant à soigner d'autres êtres), épistémique (poussant à regrouper et cataloguer tout ce qu'ils trouvent dans le monde), collaborative, compétitive et « nomadique-explorative » (*nomadica-esplorativa*)²¹².

Il est important à ce stade de souligner la centralité de la corporéité dans cette conception de l'identité et de la subjectivité : tandis que le corps, dans la conception humaniste, était la « prison » de la conscience dont cette dernière était parfaitement distincte et aspirait à s'émanciper, il devient avec le posthumanisme un véritable « seuil », l'espace même où se joue l'ouverture de l'être aux altérités et la contamination par elles. C'est par conséquent avant tout dans le corps et par le corps que s'exprime la singularité de l'être, qui ne se définit plus par des propriétés

²¹⁰ *Ibid.*, p. 80

²¹¹ Voir, pour un approfondissement de ce concept, MARCHESINI Roberto, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Milan, Mimesis, 2014.

²¹² *Ibid.*, p. 79.

possédées en autarchie mais précisément par le fruit des rencontres et des hybridations continues qui constituent la vie même. C'est ce que résume cette définition de l'ontologie relationnelle située vers la moitié du livre :

L'ontologia relazionale individua l'espressione dell'Essere nell'impatto con l'altro, attraverso l'emergenza predicativa : ciò che si manifesta, in altre parole, non è mai la semplice emanazione di « inerenze », ossia di un proprio che prescinda dalla coniugazione, bensì sempre il frutto sopravveniente di una connessione²¹³.

C'est tout cela qui lui permet d'affirmer un peu plus loin que chaque singularité, humaine ou non, est l'expression d'un « chœur »²¹⁴ – l'expression et le résumé d'une infinité de rencontres passées, vécues aussi bien par l'individu que par ses ancêtres plus ou moins lointains.

On comprend donc que la notion de subjectivité telle qu'elle est conçue par la pensée posthumaniste, loin d'être réservée à l'être humain, est étendue à tout le vivant ; elle se définit en dernière instance, selon Marchesini, comme une « modalité spécifique d'être un corps », déterminée par plusieurs « plans de contingence », à savoir la descendance phylogénétique, le vécu ontogénétique et la singularité de l'ici et maintenant²¹⁵.

Tout ce discours sur le rôle des altérités dans la constitution de l'identité, s'il trouve son paradigme dans la question de notre rapport à l'animalité, concerne tout autant le versant technologique de l'histoire et de l'existence humaines, même si Marchesini émet l'hypothèse selon laquelle l'hybridation avec la machine serait chronologiquement et logiquement seconde par rapport à celle avec l'animal, qui aurait permis de rompre « l'autarchie ontogénétique » et de s'ouvrir par la suite à toutes sortes d'altérités²¹⁶. Il explique à la fin de l'ouvrage comment toute innovation

²¹³ *Ibid.*, p. 115. Trad. « L'ontologie relationnelle identifie l'expression de l'Être dans l'impact avec l'autre, à travers l'émergence prédicative : ce qui se manifeste, pour le dire autrement, ce n'est jamais la simple émanation d'"inhérences", c'est-à-dire d'un propre qui serait indépendant de la conjugaison, mais toujours le fruit émergent d'une connexion. »

²¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 183.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

technologique a nécessairement un caractère « infiltratif » et comment la *techné* constitue rien de moins que l'une des voies privilégiées de l'anthropo-poïésis²¹⁷, à l'opposé de la vision humaniste qui la considérait comme un pur instrument, ontologiquement séparé du créateur et n'ayant pour rôle que de compenser des défauts anatomiques, ou de déléguer certaines fonctions à un élément extérieur pour pouvoir se consacrer à autre chose ou améliorer certaines capacités existantes. En effet, « La *techné* non dispensa dalla performance, ma semplicemente introduce nuove performatività »²¹⁸, et avec elles des transformations consistantes de notre condition existentielle. Elle est aussi et surtout porteuse d'instabilité, en ce que chaque nouvel instrument technologique provoque en nous une sensation de « carence » à l'idée d'en être privés – il crée donc un nouveau besoin. L'innovation technologique, en outre, comme toutes les autres formes d'hybridation selon Marchesini, ne fait qu'attiser notre désir de nous conjuguer et de nous transformer, bien loin de le calmer en satisfaisant un besoin spécifique une fois pour toutes. Les processus d'hybridation, ainsi, sont logiquement caractérisés par une accélération constante au cours de l'histoire, ce qui explique en partie le sens du sujet « post-humain » du posthumanisme : un sujet désormais conscient d'être non pas une individualité isolée du reste du vivant par une barrière étanche, mais le fruit d'interactions permanentes entre ses attributs hérités du passé et les altérités croisées tout au long de son existence.

2. *Le sujet nomade ou cyborg*

Nous avons déjà expliqué l'un des aspects du refus de tout essentialisme qui est inhérent à la théorie posthumaniste du sujet ; ces quelques réflexions peuvent être complétées par l'explicitation de deux images qui reviennent souvent à ce propos, celle du sujet nomade et celle du cyborg. La première, longuement développée par Braidotti dans son ouvrage homonyme, *Nomadic Subjects*, subsume en quelque sorte la seconde,

²¹⁷ *Ibid.*, p. 210.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 213. Trad. « La *techné* ne dispense pas de la performance, mais introduit simplement de nouvelles performativités. »

attribuable à Donna Haraway, sur laquelle elle se fonde également en partie. L'une et l'autre ont été conçues comme des figures visant à exprimer une redéfinition du sujet qui relève avant tout de la théorie féministe, mais qui est explicitement présentée comme ayant des implications pour une réélaboration de la notion de sujet et d'être humain au sens le plus large. Le féminisme, en effet, ne pouvait alors plus se contenter de rechercher une meilleure intégration des femmes dans la société existante mais avait tout intérêt à remettre sérieusement en question les structures, les valeurs et les fondations théoriques du système dans lequel elles voulaient ou devaient s'intégrer²¹⁹. C'est en ce sens, entre autres, que le féminisme est selon Braidotti étroitement lié à la modernité, entendue comme le moment historique marqué par le déclin de l'idéal rationaliste classique et de la notion de sujet qui l'accompagnait²²⁰.

Braidotti partage avec les autres auteurs *posthuman* l'idée de la subjectivité comme « soi relationnel et étendu », et comme, en ce sens, nullement réservée à la seule espèce humaine²²¹ ; ses analyses portent plus spécifiquement sur le caractère selon elle (mais on retrouve la même idée chez Marchesini et d'autres) transitoire et multiple de l'identité. Elle décrit ainsi la remise en question de la vision unitaire qui prévalait dans la tradition précédente :

L'etica postumana ci spinge ad adottare il principio del Non-uno come struttura profonda della nostra soggettività, tramite il riconoscimento dei legami che ci uniscono ai molteplici altri in una trama vitale di interrelazioni complesse. Quello che vorrei evidenziare [...] è la priorità della relazione, la consapevolezza che il soggetto Non-uno non è all'origine di se stesso, ma l'effetto del perenne flusso di incontri, interazioni, affettività e desideri che provengono dagli altri e da altrove²²².

²¹⁹ BRAIDOTTI Rosi, « Re-figuring the Subject », in *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 95.

²²⁰ *Ibid.*, p. 97.

²²¹ BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano*, *op. cit.*, p. 67.

²²² *Ibid.*, p. 108. Trad. « L'éthique post-humaine non pousse à adopter le principe du Non-un comme structure profonde de notre subjectivité, à travers la reconnaissance des liens qui nous unissent aux multiples autres dans une trame vitale d'interrelations complexes. Ce que je voudrais souligner [...], c'est la priorité de la relation, la conscience que le sujet Non-un n'est pas à l'origine de soi-même, mais est l'effet du flux perpétuel de rencontres, d'interactions, d'affectivité et de désirs qui proviennent des autres et d'ailleurs. »

Le sujet est donc essentiellement un processus et non une entité stabilisée, un processus fait d'évolution et de stratification dont le moteur principal est ici encore le *désir* en tant qu'il mène à la connexion avec les altérités, comme Braidotti le formulait déjà en 1994 dans l'introduction de *Nomadic Subjects* :

Our desires are that which evades us in the very act of propelling us forth, leaving as the only indicator of who we are, the traces of where we have already been – that is to say, of what we have already ceased to be. Identity is a retrospective notion²²³.

Ces caractéristiques, qui sont celles de l'identité en général, sont particulièrement accentuées chez ceux que Braidotti appelle les « sujets nomades », capables de reconnaître et d'apprécier la dimension transitoire de leur subjectivité, qui sont à ce titre les représentants par excellence de ce que pourrait être une ontologie posthumaniste mise en pratique. Il est important de souligner que la métaphore du « sujet nomade », si elle n'est pas sans lien avec l'idée de déplacement géographique concret (qui est d'ailleurs un élément récurrent dans la biographie de la philosophe, se traduisant par la pluralité des langues dans lesquelles ont été rédigés les différents articles rassemblés dans l'ouvrage), renvoie plutôt à une attitude existentielle largement inspirée par la philosophie de Deleuze et Guattari – chez qui on trouve d'ailleurs les premières occurrences de l'expression²²⁴ – et que Braidotti définit ainsi :

This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes, without and against an essential unity. The nomadic subject, however, is not altogether devoid of unity ; his/her mode is one of definite, seasonal patterns of movement through rather

²²³ BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects, op. cit.*, p. 14. Trad. « Nos désirs sont ce qui nous dérobe dans l'acte même de nous propulser en avant, laissant, comme tout indicateur de qui nous sommes, les traces des lieux où nous avons déjà été – c'est-à-dire, de ce que nous avons déjà cessé d'être. L'identité est une notion rétrospective. »

²²⁴ Sur la généalogie et la récupération spécifiquement féministe du concept de « sujet nomade », voir ROWAN Leonie, « Nomadic Subject », dans NAPLES N. A. (dir.), *Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, JohnWiley & Sons, 2016. Article consulté le 22 avril 2020 dans sa version soumise à publication à l'adresse suivante :

https://www.academia.edu/27355117/Nomadic_Subject_Entry_in_The_Wiley_Blackwell_Encyclopedia_of_Gender_and_Sexuality_Studies.

fixed routes. It is a cohesion engendered by repetitions, cyclical moves, rhythmical displacement²²⁵.

Toute idée d'unité n'est pas exclue de cette conception ; cette possible unité du sujet n'est cependant ni statique ni linéaire, mais plutôt mouvante et réticente à tout attachement permanent ou cristallisation définitive dans un lieu précis. Le nomadisme est mouvement et déterritorialisation, et c'est pourquoi la « conscience nomade » peut être vue comme une véritable « form of political resistance to hegemonic and exclusionary views of subjectivity » (« forme de résistance politique aux visions hégémoniques et excluantes de la subjectivité »)²²⁶.

Ce nouveau type de subjectivité est, aussi et surtout, détaché du primat de la conscience rationnelle, qui dans la tradition humaniste était la marque principale de la notion de sujet et la cause de son caractère excluant. Braidotti (et avec elle tous les auteurs posthumanistes) insiste constamment sur le fait que le sujet est essentiellement « incarné » ou « corporel » (*embodied*), selon une conception qui affirme la centralité du corps à la fois dans sa dimension biologique et dans toutes ses implications politiques ou socio-symboliques. Elle reprend à ce propos la conception de la corporéité de Donna Haraway ; cette dernière, dans son célèbre *Cyborg Manifesto*, met en évidence l'importance, pour comprendre la condition féminine contemporaine, de prendre en compte la « matérialité radicale du sujet », y compris dans ses aspects les plus profondément imbriqués avec le non-humain – en l'occurrence, avec l'altérité technologique, dont Haraway montre à quel point elle a pu transformer au cours des dernières décennies du XX^{ème} siècle non seulement la dimension existentielle d'une

²²⁵ BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects*, *op. cit.*, p. 23. Trad. « Cette représentation exprime le désir d'une identité faite de transitions, de tournants successifs et de changements coordonnés, hors et à l'opposé d'une unité essentielle. Le sujet nomade, cependant, n'est pas complètement privé d'unité : son mode est celui des schémas de mouvement définis, saisonniers, à travers des routes relativement établies. C'est une cohésion engendrée par les répétitions, les mouvements cycliques, les déplacements rythmiques. »

²²⁶ *Loc. cit.*

grande partie de l'humanité, mais aussi les structures de pouvoir dans lesquelles les femmes tendent à se retrouver nouvellement assujetties et invisibilisées²²⁷.

Braidotti, au-delà de son insistance sur la centralité de la sphère corporelle, tire plus globalement les conséquences au niveau de l'individu de ce qu'elle appelle « the historical recline of rationality as a scientific and human ideal » (« le déclin historique de la rationalité comme idéal scientifique et humain »)²²⁸. Elle affirme en effet l'idée d'une subjectivité qui serait formée par de multiples couches d'expérience, organisées non pas selon un principe rationnel mais en lien avec des dimensions longtemps jugées indignes de participer à la constitution du sujet, à savoir les émotions, passions et affects au sens large ainsi que l'inconscient – cette zone de l'individu qui échappe radicalement à toute maîtrise – ; tout cela la conduit logiquement à affirmer la « noncoincidence of the subject with his/her consciousness » (« non-coïncidence du sujet avec sa conscience »)²²⁹.

Le déclin de la rationalité concerne tout autant le champ de l'épistémologie que de l'ontologie : c'est ce que Braidotti entend lorsqu'elle évoque un « massive abandonment of the logocentric polis » (« abandon massif de la polis logocentrique »)²³⁰, ou encore une nécessaire sortie du « phallogocentrisme » décrit et dénoncé par Derrida – cette structure millénaire de la connaissance qui, en érigeant le *logos* au statut de valeur ultime, entérine (du fait de l'association entre raison et masculinité notamment analysée par Plumwood) la vision du sujet connaissant comme fondamentalement masculin. La pensée elle-même n'est plus vue comme purement rationnelle, mais comme intrinsèquement débitrice de tous ces aspects de la subjectivité que nous avons

²²⁷ Voir HARAWAY Donna, « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », in EAD, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Londres, Free Association Books, 1991, p. 149-181.

²²⁸ BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects*, op. cit., p. 107.

²²⁹ *Ibid.*, p. 101.

²³⁰ *Ibid.*, p. 32.

évoqués jusqu'ici, à savoir la sphère émotionnelle, l'expérience individuelle et collective et même l'inconscient²³¹.

Ce serait pourquoi la philosophie au sens traditionnel, avec sa recherche illusoire de l'universalité, ne pourrait plus être considérée comme la manière de penser la plus adéquate dans le contexte contemporain d'un monde en transformation, constitué d'un nombre infini de différences, auxquelles est désormais attribuée une valeur positive. Car non seulement la communauté doit être redéfinie à partir de son hétérogénéité radicale, et non comme un regroupement d'individus indistinctement « égaux » sans égards pour leur diversité bien concrète en termes d'origines, d'expérience, etc. ; mais la connaissance elle-même doit renoncer à toute ambition d'universalité pour se reconnaître comme toujours et nécessairement *située*, ce qui est pour Haraway la condition de ce que l'on peut appeler une véritable objectivité²³². Les notions d'identité et de savoir situés, essentiels à la compréhension des théories posthumanistes aussi bien du sujet que de la connaissance, viennent directement de la conception nouvelle du sujet féminin par le féminisme des années quatre-vingt-dix. Ce dernier, loin de continuer à se fonder sur l'idée d'une solidarité de toutes les femmes qui serait due à leur appartenance à une même essence, promet au contraire la reconnaissance des innombrables différences (d'ethnie, de classe, de sexualité et ainsi de suite) existant entre les femmes elles-mêmes, et même à l'intérieur de chacune d'elles en fonction de l'époque de sa vie et du contexte spécifique. Braidotti souligne ainsi le caractère stratégique et non essentialiste de l'affirmation de la « différence sexuelle » : toutes les femmes ne peuvent d'aucune manière être rassemblées sous une seule et même bannière ontologique, mais ont besoin de s'appuyer sur cette identification commune à un sexe défini à la fois par des critères biologiques, historiques et socio-culturels et par la variété des expériences qu'en fait chaque femme,

²³¹ Il s'agit également d'une idée récurrente sous la plume des penseurs écoféministes, comme nous le verrons plus en détail au moment de tirer les conclusions de notre lecture des romans d'Ortese.

²³² Voir, sur la question de la connaissance située, HARAWAY Donna, « Sited Knowledge : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », in EAD, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature, op. cit.*, p. 183-201.

pour fonder une théorie et une pratique politique efficaces, capables de réellement refonder et émanciper le sujet féminin sans l'assimiler purement et simplement au concept de sujet tel qu'il a été défini par la tradition – autrement dit, sans en faire une simple extrapolation d'un sujet historiquement masculin.

Le concept de « sujet nomade », grâce auquel Braidotti cherche à résoudre le problème constitué par la difficulté de refonder un sujet féminin à une époque où la notion de sujet est radicalement remise en question, n'est certes qu'une image – mais la philosophe européenne aux racines multiples insiste précisément sur l'importance des images pour une pensée créative. Cette figure permet surtout de relier la question selon elle centrale de la condition féminine et de l'*empowerment* des femmes à une révision intégrale de la notion de sujet au sens le plus vaste, jetant de fait les bases de ce qu'elle développera par la suite plus en détail comme l'identité *posthuman*.

On observe par ailleurs, à la lecture de ces pages, une sorte de double niveau de justification de ses théories, que l'on retrouve souvent dans la pensée posthumaniste. D'une part, le sujet nomade comme le sujet *posthuman* sont dans une certaine mesure des redéfinitions de la subjectivité telle qu'elle a toujours existé, c'est-à-dire comme étant caractérisée par une forme de constante « processualité » et non par l'opposition dichotomique à l'altérité²³³ ; mais dans le même temps, ils émergent sur le plan théorique durant une période de l'histoire bien précise dont ils représentent les figures spécifiques. Ils sont le reflet des transformations socio-politiques, technologiques et par conséquent existentielles propres à notre époque, et en même temps une sorte de réponse adaptative à ces mêmes modifications qui, selon Braidotti, sont à l'origine d'une profonde insécurité ontologique – dont il s'agit de prendre acte plutôt que de vouloir la combler avec des repères identitaires aussi fixes qu'illusoire comme les nationalismes. On notera enfin que les liens entre féminisme et posthumanisme sont

²³³ Voir, pour une analyse synthétique de la théorie du sujet nomade et du passage qu'il incarne d'une logique dualiste à une logique processuelle, ADAMIAK Marzena, « Wherever One Wants to Go. Rosi Braidotti's Concept of a Nomadic Subject and Its Philosophical Possibilities », *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*, n° 17/3, 2016, p. 129-137.

l'une des principales manifestations de la vocation de ce dernier à se faire pensée et revalorisation radicale de la différence sous toutes ses formes – ce que Braidotti entend sans doute par la question semi-rhétorique qu'elle pose au début de son ouvrage : « Maybe all nomads have a minority vocation ? »²³⁴

IV. « Posthumanités » ?

1. Une nécessaire évolution des sciences humaines

Les différents auteurs posthumanistes évoquent tous à des degrés variables la nécessité pour ce que l'on appelle encore aujourd'hui les « sciences humaines » d'évoluer vers des formes plus adaptées au contexte historique, socio-politique et scientifique – autrement dit, à la réalité d'un monde toujours plus *posthuman*. Braidotti, qui fait preuve d'une insistance particulière sur ce sujet, a résumé ses positions dans un article de 2014²³⁵, qui reprend une partie des idées exprimées dans le dernier chapitre de *The Posthuman*. Elle estime que la meilleure réponse à ce qui est largement perçu comme une « crise des Humanités » – à savoir une crise de légitimité dans le contexte d'un monde globalisé et régi par des logiques essentiellement économiques, avec pour conséquence la diminution drastique des moyens accordés aux facultés de sciences humaines – ne peut que consister en une révision plus globale de ce qui pourrait être la place de l'université à notre époque. Sa critique des défenseurs d'une vision des sciences humaines comme entités immuables, dont les méthodes et les contenus devraient être préservés à tout prix, s'appuie sur la conviction que ces dernières, comme les autres disciplines universitaires, ne méritent de survivre qu'à condition d'être en prise avec le « monde réel » (sous-entendu, contemporain) et de se confronter aux multiples problématiques et défis qui lui sont propres. Or, les différentes disciplines composant cette catégorie sont entravées dans cette tâche par

²³⁴ BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects*, op. cit. p. 18. Trad. « Peut-être tous les nomades ont-ils une vocation minoritaire ? »

²³⁵ BRAIDOTTI Rosi, « Working towards the Posthumanities », *Transhumanities*, n° 7/1, 2014, p. 155-175.

deux caractéristiques principales ici considérées comme des défauts : leur « nationalisme méthodologique » et leur « anthropomorphisme structurel »²³⁶, qui les rendent incapables de prendre en compte certaines des transformations majeures connues par notre société.

Le premier est lié à l'eurocentrisme qui selon Braidotti, loin d'avoir été dépassé, structure aujourd'hui encore notre culture en profondeur, empêchant les humanités au sens traditionnel d'intégrer – sur le plan des contenus aussi bien que des regards à porter sur ceux-ci – le multiculturalisme qui imprègne pourtant non seulement la société mondialisée, mais la démographie des universités elles-mêmes. La résistance au changement de nombreux enseignants et chercheurs serait due en grande partie à la crainte de voir détrôné le canon européen, mais aussi – selon leurs propres dires – de voir l'intégralité du champ de la culture être approprié par des perspectives indûment politisées, ce qui renvoie aux critiques subies par les pensées féministes, les *Postcolonial*, *Disability* ou encore *Animal Studies*. Ce dernier point n'a guère de fondement si l'on accepte la théorie des « savoirs situés » évoquée dans le paragraphe précédent : la prétention à l'objectivité et à l'universalité des sciences humaines classiques s'avère illusoire, puisque les auteurs qui se posent en représentants d'un universel sont en fait, comme tout être humain, conditionnés par les nombreux facteurs biologiques, socio-historiques, idéologiques, etc., qui constituent la réalité dans laquelle ils sont ancrés. Par conséquent, dans un monde supposément libéré de ces préjugés ethnocentriques, il paraît logique que tous les groupes humains jusque-là laissés à l'écart du canon puissent apporter leurs contributions spécifiques à la production culturelle au sens le plus large, sans avoir à laisser de côté les attributs dont découlait justement leur marginalisation.

Quant à l'anthropocentrisme qui continue de caractériser une grande part de la culture, il a selon Braidotti à voir avec la division entre les « deux cultures » (sciences humaines *versus* sciences « dures ») qui n'a commencé que récemment à être

²³⁶ *Ibid.*, p. 161.

radicalement remise en question. L'évolution contemporaine des connaissances scientifiques et des pratiques technologiques, en effet, aurait logiquement dû fracturer la cuirasse anthropocentriste en mettant en évidence, d'une part, l'absence de véritable séparation entre notre espèce et les autres animaux, et d'autre part la profonde imbrication de notre dimension existentielle avec l'altérité technologique, qui, comme nous l'avons avancé à diverses reprises dans ce chapitre, rend ce que l'on nomme encore l'« humain » toujours plus constitutivement « non-humain ». Seules des « Humanités » barricadées dans un prétendu ordre séparé, anhistorique et surtout indépendant de tout apport des disciplines scientifiques peuvent continuer à garder « l'homme » pour seul et unique objet d'étude. À l'inverse, les « Posthumanités » fondent leurs analyses du monde sur le postulat d'un continuum entre ces deux sphères longtemps jugées hermétiques appelées « nature » et « culture », idée résumée par le terme de « natureculture » qui, popularisé par Haraway, connaît désormais une large diffusion. C'est pour toutes ces raisons que Braidotti prône une interdisciplinarité systématisée (que Wolfe préfère appeler « transdisciplinarité »), l'apport de toutes les disciplines étant bienvenu voire nécessaire pour rendre compte d'un monde à la complexité toujours plus incommensurable.

Braidotti donne quelques exemples de domaines déjà florissants qui relèveraient des « Posthumanités » ou « nouvelles Humanités post-anthropocentriques »²³⁷ telles que nous venons de les définir. L'écocritique et les *Animal Studies* y ont une place de choix, tout comme plus largement les *Environmental Humanities*, mais elle cite aussi le *One Health Project*, une initiative globale visant à mettre en lien les travaux de spécialistes aussi divers que les vétérinaires, les épidémiologistes ou encore les défenseurs de l'environnement, dans l'idée que la santé humaine serait étroitement liée à celle des animaux ainsi que de la planète ; ou encore les *Digital Humanities* qui, entre autres choses, étudient les manières dont les innovations techniques – à

²³⁷ *Ibid.*, p. 165.

commencer par l'invention de l'imprimerie – ont déterminé en profondeur les formes mêmes de la pensée humaine.

Un passage situé vers la fin de l'article résume efficacement les différents points abordés :

It follows from all this that the Humanities in the posthuman era of Anthropocene should not stick to the Human – let alone “man” – as its proper object of study. On the contrary, the field would benefit by being free from the empire of humanist Man, so as to be able to access in a post-anthropocentric manner issues of external and even planetary importance, such as scientific and technological advances, ecological and social sustainability and the multiple challenges of globalization. Such a change of focus requires assistance from other social and scientific actors as well²³⁸.

Il nous reste à aborder le cas plus spécifique de la littérature et de la critique littéraire, qui, on peut l'imaginer, sont tout aussi concernées que les autres sciences humaines par cette nécessité affirmée de se confronter à l'historicité de notre condition et au « monde réel »²³⁹, avec les outils qui leur sont propres.

2. Littérature et posthumanisme

Lorsqu'on cherche une explicitation des liens entre littérature et posthumanisme au sein du domaine italien, on ne peut que rencontrer, une fois encore, Serenella Iovino, qui, déjà en 2006 dans *Ecologia letteraria*, affirmait que les différents mouvements écologiques sur lesquels se fonde l'écocritique sont liés au « postumano » (« post-humain ») comme « soggetto morale e depositario del valore » (« sujet moral et dépositaire de la valeur »)²⁴⁰. Par ailleurs, si elle utilise dans cet ouvrage une terminologie différente, insistant sur l'importance de promouvoir « un umanesimo

²³⁸ *Ibid.*, p. 170. Trad. « Il s'ensuit que les Humanités à l'ère post-humaine de l'anthropocène ne devraient pas rester accrochés à l'Humain – encore moins à “l'homme” – comme étant leur véritable objet d'étude. Au contraire, ce domaine aurait intérêt à se libérer de l'empire de l'Homme humaniste, pour devenir capable d'accéder de façon post-anthropocentrique à des problèmes d'importance extérieure et même planétaire, comme les avancées scientifiques et technologiques, la durabilité écologique et sociale et les multiples défis de la globalisation. Un tel changement de perspective nécessite également le secours d'autres acteurs sociaux et scientifiques. »

²³⁹ *Ibid.*, p. 160.

²⁴⁰ IOVINO Serenella, *Ecologia letteraria, op. cit.*, p. 41-42.

non antropocentrico » (« un humanisme non-anthropocentrisme »)²⁴¹, la définition qu'elle en donne rappelle fortement les points cardinaux du posthumanisme tels que nous les avons décrits dans les pages précédentes : remise en question de la vision de l'humain comme séparé du vivant et de la logique dualiste (en particulier de la dichotomie nature-culture), identité relationnelle, affirmation de la dignité et de la puissance d'agir des différents acteurs non-humains.

Cette relation étroite entre écocritique et pensée *posthuman* devient plus claire encore dans ses travaux ultérieurs, puisqu'elle consacre plusieurs articles à la question et dirige en 2016, avec Roberto Marchesini et Eleonora Adorni, un double numéro spécial de la revue *Relations : Beyond Anthropocentrism* qui se concentre précisément sur l'importance pour la critique écologique de se diriger vers une perspective de plus en plus posthumaniste²⁴², et dont elle rédige l'introduction. On peut citer en outre ses deux contributions sur le sujet à l'important *Posthuman Glossary*, intitulées « *Literature of Liberation* » et « *Material Ecocriticism* ».

La lecture conjointe de ces deux articles permet de comprendre comment, pour elle, la création et la critique littéraires doivent constituer les deux facettes d'un même projet de fondation d'une *Liberation Literacy* (des « lettres de la libération »). La première – la littérature elle-même – est, de façon tout à fait logique, le moyen privilégié de forger et d'implanter « a posthuman imagination » (« une imagination post-humaine »)²⁴³ ; elle aurait d'ailleurs, selon ce que Iovino écrit dans un autre article, permis l'émergence de la philosophie posthumaniste en préparant en quelque sorte le terrain à travers de multiples figures et récits parsemant son histoire depuis l'Antiquité :

Ciò significa che, prima di Donna Haraway, Cary Wolfe, Rosi Braidotti e Roberto Marchesini, ci sono stati Omero e le sue storie di trasformazioni e compresenze di umani e non-umani, Empedocle che scrisse di essere stato

²⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

²⁴² IOVINO Serenella, MARCHESINI Roberto, ADORNI Eleonora (dir.), *Relations : Beyond Anthropocentrism*, n° 4/1, 2016.

²⁴³ IOVINO Serenella, « *Literature of Liberation* », in BRAIDOTTI Rosi et HLAVAJOVA Maria (dir.), *Londres-New York, Posthuman Glossary*, Bloomsbury Academic, 2018, p. 234.

« un giovane e una ragazza, e un virgulto e un uccello e uno squamoso pesce nel mare » (fr. 104, Empedocle, 1988, p. 79), i bestiari medievali con le loro nature ibride e metamorfiche, la « Creatura » di Mary Shelley, Gregor Samsa, l'inafferrabile Qfwfq delle *Cosmicomiche* di Calvino, gli androidi che sognano pecore elettriche di Philip K. Dick. E soprattutto c'è stato Darwin, che ci ha mostrato come, realmente, nella materia dell'umano sia inscritta la storia comune a tutta la materia vivente, perché anche l'evoluzione è un racconto : scritto nei fossili, nelle nostre cellule, nella terra che cambia con la vita²⁴⁴.

La mention *a priori* surprenante de Darwin au sein d'une liste d'œuvres éminemment littéraires est significative, en ce qu'elle renvoie à une idée chère au posthumanisme comme à certains courants écocritiques, en particulier le *Material Ecocriticism* dont il est très proche (et auquel Iovino s'est également intéressée de près, puisqu'elle a co-dirigé un ouvrage sur le sujet en 2012²⁴⁵), à savoir l'idée du monde et de la matière comme supports, objets et même sujets de narration. L'un des rôles de la littérature consisterait alors à reconnaître cette infinité de récits inscrits dans des matériaux aussi bien organiques qu'inorganiques et à leur donner voix ; c'est à cela qu'elle pense en évoquant les « *impersonal stories* » selon elle à inclure dans la littérature de libération – une libération qui, loin de concerner seulement les groupes humains victimes d'oppression, s'étend aux choses et à tous les autres non-humains qu'il s'agit de délivrer « from their silence » (« de leur silence »)²⁴⁶.

Iovino entend donc le terme de « libération » dans toute sa polysémie, dont les différents sens peuvent être résumés par la nécessité, consonante avec les théories écoféministes de Plumwood auxquelles elle fait explicitement référence, de devenir

²⁴⁴ IOVINO Serenella, « Ontologie narrative oltre l'umano. Il posthuman e le sue storie », in FERRANTE A., J. Orsenigo, *Dialoghi sul postumano. Pedagogia, filosofia e scienza*, Milan-Udine, Mimesis Edizioni, 2017, p. 38. Trad. « Cela signifie qu'avant Donna Haraway, Cary Wolfe, Rosi Braidotti et Roberto Marchesini, il y a eu Homère et ses histoires de transformations et de co-présences d'humains et de non-humains, Empédocle qui affirma avoir été "un jeune homme et une jeune fille, et un chirurgien et un oiseau et un poisson écailleux dans la mer" (fr. 104, Empédocle, 1988, p. 79), les bestiaires médiévaux avec leurs natures hybrides et métamorphiques, la "Créature" de Mary Shelley, Gregor Samsa, l'insaisissable Qfwfq des *Cosmicomics* de Calvino, les androïdes qui rêvent de moutons électriques de Philip K. Dick. Et surtout, il y a eu Darwin, qui nous a montré comment, réellement, est inscrite dans la matière de l'humain l'histoire commune à toute la matière vivante, car l'évolution aussi est un récit : écrit dans les fossiles, dans nos cellules, dans la terre qui change avec la vie. »

²⁴⁵ IOVINO Serenella et OPPERMANN Serpil (dir.), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

²⁴⁶ IOVINO Serenella, « Literature of Liberation », *op. cit.*, p. 233.

conscients et respectueux de la puissance d'agir de toutes les altérités, humaines et non-humaines. Cela se traduit concrètement, pour la pratique littéraire, aussi bien par des choix thématiques – raconter des histoires dont l'objet central ne concerne pas, ou pas uniquement, la sphère humaine – que par l'adoption de points de vue différents, tendant à l'aspiration peut-être utopique d'« overcome the boundaries of subjectivity » (« dépasser les frontières de la subjectivité ») et « emancipate storytelling from the standpoint of the individual ego » (« émanciper l'art de la narration du point de vue de l'égo individuel »)²⁴⁷. Elle cite en ce sens Calvino qui, à la fin des *Lezioni americane*, semble appeler de ses vœux un tel effort de la littérature :

Ma forse la risposta che mi sta più al cuore dare è un'altra : magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata di un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...²⁴⁸

Plus largement, il n'existe pas de canon *posthuman* ni de littérature à proprement parler posthumaniste, sinon, peut-être, certains textes dans lesquels des auteurs comme Marchesini tentent consciemment de mettre en images et en histoires ce qu'ils ont avant tout conçu comme théorie²⁴⁹. On peut en revanche identifier certaines caractéristiques témoignant, au sein d'œuvres de toutes les époques et de tous les genres littéraires, d'une sensibilité posthumaniste : la présence d'êtres non-humains, naturels ou technologiques, dotés d'une réelle agentivité voire élevés au rang de personnages principaux ; des formes d'interaction authentique (sur les plans éthique comme ontologique) entre humain et non-humain, par exemple à travers des histoires

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ CALVINO Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Mondadori, 1993 (1988), p. 122. Trad. « Mais peut-être que la réponse qu'il me tient le plus à cœur de donner est une autre : si seulement il était possible d'avoir une œuvre conçue à l'extérieur du *soi*, une œuvre qui nous permettrait d'échapper à la perspective limitée du je individuel, non seulement pour pénétrer dans des je semblables à nous, mais pour donner la parole à ce qui n'a pas de langage, à l'oiseau qui se perche sur la gouttière, à l'arbre au printemps et à l'arbre à l'automne, à la pierre, au ciment, au plastique... »

²⁴⁹ Voir notamment *Uscendo da Lauril*, publié aux éditions Theoria en 1998, court roman difficilement lisible mais intéressant pour sa tentative novatrice d'écrire une histoire du point de vue des êtres microscopiques qui évoluent à l'intérieur d'un corps humain atteint par le cancer.

de métamorphose ou d'hybridation, ou encore d'inversion des rôles généralement attribués aux deux catégories ; l'attribution de la voix narrative à des êtres non-humains, la narration multiple ou chorale, ou encore un certain usage de l'anthropomorphisme permettant de rapprocher de nous des réalités normalement inconnaissables ou imperceptibles²⁵⁰. Nous reviendrons bientôt plus en détail sur certaines de ces notions ; contentons-nous ici d'affirmer que tous ces aspects peuvent contribuer à manifester dans certaines œuvres littéraires des affinités avec le posthumanisme, dans la mesure où ils permettent de penser de façon « anthropo-décentrée », pour reprendre le terme cher à Marchesini.

Il découle de tout ceci que les auteurs posthumanistes souhaitent aujourd'hui voir fleurir une littérature capable de contribuer à ancrer ce décentrement dans l'imaginaire, en se confrontant directement et indirectement à ce qui définit la condition historique spécifique de notre époque – à savoir l'accroissement exponentiel de l'action humaine sur le monde non-humain, les réactions toujours plus intenses de ce dernier et les conséquences de ces échanges littéralement inouïs par leur fréquence et leur intensité sur l'une et l'autre sphère, désormais tout à fait inséparables²⁵¹.

Ces quelques explications, couplées à ce que nous avons dit de l'écocritique dans le chapitre précédent, devraient suffire à rendre claires les raisons pour lesquelles Iovino (parmi d'autres) affirme que celle-ci offre la méthodologie d'analyse littéraire « che più si presta alle interpretazioni del posthuman » (« qui se prête le mieux aux interprétations du *posthuman* »)²⁵². Elle se fonde en effet sur une conception plus « realistic[a] » (« réaliste ») de nos pratiques culturelles, selon laquelle ces dernières sont inextricablement liées au monde naturel, et vise à « aumentare la popolazione del nostro mondo culturale » (« augmenter la population de notre monde culturel ») en remplaçant l'humain dans un vaste réseau d'interconnexions et d'interdépendances.

²⁵⁰ Cf. AUBERT-NOËL Amélie, « Letteratura », in BAIONI E., CUADRADO PAYERAS L. M., MACELLONI M. (dir.), *Abbecedario del postumanesimo*, op. cit., p. 230-231.

²⁵¹ LAU Carolyn, « Posthuman Literature and Criticism », dans BRAIDOTTI R. et HLAVAJOVA M. (dir.), *Posthuman Glossary*, op. cit., p. 347.

²⁵² IOVINO Serenella, « Ontologie narrative oltre l'umano », op. cit., p. 39.

Iovino évoque une proximité toute particulière avec le posthumanisme du *Material Ecocriticism* ou écocritique matérialiste, que nous avons déjà mentionné, et dont sa collaboratrice régulière Serpil Oppermann affirme, elle aussi, qu'il ne pouvait qu'intégrer les apports de ce courant philosophique pour devenir ce qu'elle appelle une « écocritique posthumaniste »²⁵³. Cette évolution implique principalement l'inclusion des profondes interactions de l'humain avec les altérités technologiques (notamment à travers les formes réelles d'hybridisme que sont les biotechnologies) dans une vision du monde construite autour de l'idée de « *storied matter* » – la matière comme dotée d'histoire et de capacité créative. Oppermann définit ainsi ce nouveau filon critique :

posthuman ecocriticism seeks to maintain a sustainable ecological critique of the material interaction of bodies and natures in a highly technologized world and their conceptualizations in literary and cultural texts²⁵⁴.

Puis, un peu plus loin :

In posthumanist ecocritical analyses we are confronted with how the human is submerged in inhuman loops, and how literature, biology, chemistry, technology, aesthetics, and politics become inseparable from the material networks, forming a naturalcultural space as an intermingling spillway of science and literature²⁵⁵.

On retrouve une fois encore, appliqués au domaine de l'analyse littéraire, les concepts centraux pour le posthumanisme que sont l'hybridité intrinsèque du vivant et de l'existant, le caractère relationnel de toute subjectivité, et la nécessité d'une transdisciplinarité intense et systématique pour rendre compte d'une telle complexité.

La question qui se pose naturellement est la suivante : la méthodologie critique décrite dans ces pages a-t-elle déjà commencé à être appliquée à la littérature

²⁵³ OPPERMAN Serpil, « From Posthumanism to Posthuman Ecocritic », *Relations: Beyond Anthropocentrism*, n° 4/1, *op. cit.*, p. 29.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 30. Trad. « L'écocritique posthumaniste cherche à préserver une critique écologique durable des interactions matérielles entre corps et natures dans un monde hautement technologisé, ainsi que leur conceptualisation dans des textes littéraires et culturels. »

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 32. Trad. « Dans les analyses écocritiques posthumanistes, nous sommes confrontés à la façon dont l'humain est immergé dans des circuits non-humains, et dont la littérature, la biologie, la chimie, la technologie, l'esthétique et la politique deviennent inséparables des réseaux matériels, formant un espace naturelculturel comme déversoir enchevêtré des sciences et de la littérature. »

italienne ? Et en effet, si les liens entre écocritique et posthumanisme philosophique ne sont, pour l'instant, pas du tout présents en France, ils donnent lieu en Italie, depuis quelques années, à un certain nombre de projets collectifs ou d'initiatives individuelles, qui restent cependant globalement cantonnés à l'entourage intellectuel des auteurs cités dans ce chapitre, et qui en outre donnent presque toujours naissance à des publications en langue anglaise et non italienne²⁵⁶. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les trois auteurs que nous nous proposons d'étudier ont déjà fait l'objet de rapprochements ponctuels avec la pensée *posthuman* ; et nous pouvons d'autre part affirmer que, à la suite des travaux de Iovino et de Marchesini, de plus en plus de chercheurs adoptent une perspective partiellement ou complètement posthumaniste au moment d'analyser des œuvres littéraires ou artistiques italiennes à la lumière de la thématique humain-animal²⁵⁷.

Nous pouvons par conséquent préciser à présent l'optique qui sera la nôtre dans les chapitres suivants : nous ne souhaitons pas proposer une lecture radicalement et totalement posthumaniste ou écoféministe des romans de Volponi, d'Ortese et de Pugno, mais plutôt garder à l'esprit les apports posthuman de ces deux courants à la conceptualisation des thèmes qui nous occupent – la question animale, la redéfinition de l'identité humaine et des rapports inter-espèces, la corporéité –, et nous réserver le droit de convoquer certaines de leurs idées principales toutes les fois où elles permettront d'éclairer l'un ou l'autre aspect de ces œuvres.

Conclusions

Il est évident que tout ce que nous avons dit dans ces pages des théories posthumanistes et écoféministes – dont, par ailleurs, nous avons laissé de côté des pans

²⁵⁶ Rappelons la publication récente de l'ouvrage le plus notable en ce sens : FERRARA Enrica Maria (dir.), *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, op. cit.

²⁵⁷ Citons à nouveau l'ouvrage collectif publié en 2014, contenant d'ailleurs un chapitre sur Pugno et Wu Ming 5 ainsi qu'un autre sur Volponi : AMBERSON D., PAST E., *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, op. cit.

entiers – n’est pas nécessairement d’une utilité immédiate pour penser la question des rapports entre humanité et animalité. Il nous paraît toutefois important d’avoir une idée globale de ces cadres conceptuels et du changement de paradigme qu’ils introduisent dans la philosophie contemporaine, afin de comprendre que le versant « animaliste » de la pensée posthumaniste n’est pas une simple entité thématique indépendante, mais s’insère dans une bien plus vaste redéfinition de ce que l’on appellera banalement la « vision du monde » de l’humanisme anthropocentriste. La remise en question ainsi opérée ne se limite pas à la nécessité de « mieux traiter » les animaux ou l’environnement ; elle se veut véritable refondation de notions essentielles, en particulier celles de subjectivité et d’identité, à travers l’insistance sur le caractère profondément relationnel de toute existence humaine et non-humaine et sur les conséquences radicales que cette prise de conscience devrait avoir dans le domaine de l’éthique.

Les quatre penseurs dont nous avons exposé en détail certaines idées dans ce chapitre se recoupent sur de nombreux points, mais contribuent chacun à l’élaboration de notre cadre théorique en mettant en avant des aspects différents, qui nous seront utiles pour l’une ou l’autre œuvre

L’ouvrage de Ferrando constitue essentiellement une introduction efficace et assez exhaustive aux enjeux du posthumanisme, raison pour laquelle nous l’avons inclus dans nos références principales mais ne serons pas amenée à le citer de nouveau. Braidotti nous offre des éléments fondamentaux pour comprendre les liens entre l’anthropocentrisme et les notions plus vastes de normes et de différence, et donc (s’appuyant largement sur les théories écoféministes) l’imbrication de ce système de discrimination avec d’autres, en particulier avec le patriarcat. Cette question de la convergence des dominations et des luttes pour l’émancipation sera récurrente dans notre lecture des trois auteurs (avec des implications plus spécifiquement reliées au féminisme chez Ortese et surtout Pugno), chez lesquels elle s’incarne dans les hybrides et les êtres métamorphiques placés au centre des narrations. Wolfe et Marchesini insistent d’ailleurs l’un et l’autre sur la notion d’hybridation comme faisant partie

intégrante du processus de création de l'identité humaine, sur les plans aussi bien individuel que collectif, hypothèse qui permettra tout particulièrement d'éclairer le parcours d'animalisation du nain Mamerte dans *Il pianeta irritabile*.

Nous devons à présent, avant de passer à l'analyse des œuvres, nous arrêter brièvement sur les trois notions principales qui constitueront notre fil rouge, dans la mesure où elles permettent de caractériser de manière précise et problématique, sinon exhaustive, la diversité des liens entre humains et animaux représentés dans ces textes. Toutes trois ont déjà été évoquées dans ce chapitre, certaines à de nombreuses reprises, et nous serons amenée à expliciter les liens qu'elles entretiennent avec le posthumanisme, sans pour autant les y confiner.

Chapitre 3 – Quelques notions-clefs pour la lecture des œuvres

Les quatre notions qui constitueront le fil rouge de notre analyse des textes (métamorphose, hybridité/monstruosité, anthropomorphisme et allégorie), comme nous l'avons déjà anticipé et comme il s'agira à présent de l'explicitier, sont des vecteurs par excellence du brouillement des frontières entre catégories différentes. Leur action en ce sens s'applique à tous les aspects d'une œuvre littéraire – bien entendu dans des mesures et de manières variables –, allant de la structure même du récit à ses composantes linguistiques et symboliques, affectant en dernière instance profondément la nature de l'imaginaire créé ainsi que les hypothèses éthiques, politiques et idéologiques qu'il véhicule de façon plus ou moins dissimulée.

Nous tenterons donc de proposer des définitions préalables de chacun de ces phénomènes, les mettant en relation avec la thématique spécifique des relations entre humanité et animalité qui nous occupe ici, même s'il va de soi que de nombreuses autres catégories peuvent être concernées – les hybrides technologiques étant, par exemple, beaucoup plus fréquents aujourd'hui, tout comme l'anthropomorphisme est souvent étudié en tant que caractéristique d'une certaine vision des entités divines ou semi-divines présentes dans la plupart des religions. Les liens qu'ils entretiennent avec les courants de pensée présentés au chapitre précédent seront naturellement évoqués, en particulier dans le cas de l'hybridité qui, comme nous l'avons déjà montré, est un thème cher aux théories posthumanistes. Nous nous devons également de préciser que nous analyserons ici ces notions en tant que phénomènes littéraires, sans méconnaître pour autant le fait qu'elles sont par nature des objets fondamentalement transdisciplinaires : la métamorphose comme l'hybridité peuvent être considérées comme relevant avant tout des sciences de la vie, mais constituent aussi des motifs récurrents dans un catalogue commun à la plupart des domaines artistiques, tandis que l'anthropomorphisme est depuis quelque temps au cœur de nombreux travaux

mettant en évidence ses implications pour une très grande partie des champs de la connaissance, allant de l'art à l'éthologie en passant par la théologie.

Il apparaît déjà dans ces quelques lignes que la métamorphose et l'hybride possèdent des points communs non négligeables, au point que nous postulerons une certaine identité entre les deux, concernant notamment les images véhiculées ainsi que leur signification ontologique et éthique, mais contrebalancée par les principales caractéristiques qui les séparent, à savoir le dynamisme de l'une et le caractère statique de l'autre. Nous commencerons par parler de la métamorphose pour la simple raison qu'elle a déjà fait l'objet de diverses études portant sur sa présence et ses aspects en littérature, tandis que l'hybridité au sens où nous l'entendons n'a encore guère attiré l'attention de la critique ou de la théorie littéraire (au contraire d'une autre catégorie très proche, la monstruosité, qui nous sera également utile pour *Il pianeta irritabile*). Nous partirons d'une présentation des réflexions possibles sur les aspects littéraires de la métamorphose pour extrapoler ensuite des hypothèses sur le statut et les fonctions de l'hybridité. Le chapitre se conclura par quelques remarques sur l'anthropomorphisme et sur l'allégorie, lesquels auront un rôle moins structurant que les deux premières notions, qui constituent souvent de véritables moteurs de la narration et du dispositif symbolique des œuvres, mais néanmoins important dans la mesure où ils permettront d'éclairer certains points liés à la question qui nous intéresse.

I. Métamorphose : définitions et variations

1. *Les Métamorphoses d'Ovide, modèle et catalogue incontournable*

Les *Métamorphoses* d'Ovide sont un passage obligé pour quiconque se donne l'objectif d'étudier le phénomène qui se définit à un niveau basique comme le passage d'un règne à un autre – par quoi on a d'abord entendu les trois grands règnes de la nature, auxquels se sont cependant ajoutés au fil des siècles d'autres catégories comme les machines, ou même des entités plus imperceptibles entrées dans l'imaginaire par

le biais des avancées scientifiques. Ovide ouvre en effet son poème sur l'affirmation de vouloir narrer des histoires dont le thème serait la métamorphose (« Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux »), même si, en réalité, la transformation des protagonistes n'est pas toujours centrale dans le récit, loin de là, et intervient le plus souvent au terme de leurs aventures (parfois même après leur mort)²⁵⁸, faisant office tantôt de châtiment, tantôt d'échappatoire lorsqu'ils sont acculés par une menace inéluctable (généralement représentée par le désir de possession de Jupiter ou d'une autre divinité), tantôt encore de compensation ou réparation pour un tort subi.

Cette brève liste des fonctions mythologiques de la métamorphose montre à quel point son statut est mouvant, puisqu'elle peut constituer un terrible coup du sort tout autant qu'un événement plus positif. Cette diversité explique également en partie pourquoi le poème latin est resté une référence incontournable en la matière : il a fourni, très tôt dans l'histoire de la littérature occidentale, un répertoire d'une grande richesse, source d'inspiration pour de nombreux auteurs et artistes ultérieurs mais aussi point de départ pertinent pour des réflexions plus théoriques sur un phénomène déjà présenté dans toute une gamme de variations, laissant apparaître à la fois certaines constantes et des différences importantes.

La métamorphose comme motif narratif récurrent, chez Ovide, semble être liée au principe héraclitéen du « changement universel », ainsi qu'à la croyance en la transmigration des âmes qui y est liée, défendue par Pythagore dans le discours que lui prête le poète dans le livre XV. Si l'adhésion d'Ovide à ces thèses philosophiques est nuancée par une attitude ambiguë vis-à-vis de Pythagore, et si les transformations des personnages répondent souvent à des logiques éloignées de celle de la métempsomatose²⁵⁹, l'association de ces thèmes au sein du même texte ne laisse pas de

²⁵⁸ Voir, pour la remise en question des évidences supposément induites par le titre du poème : MONLUÇON Anne-Marie, « La métamorphose, une hypothèse poétique ? », in BONNECASE D., TATHAM A.-M., *La Métamorphose. Définitions formes thèmes*, Saint Pierre de Salerne, Gérard Monfort Éditeur, 2009, p. 7-20.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

suggérer l'idée plus vaste d'une fluidité fondamentale de la nature des êtres, à l'opposé des conceptions essentialistes et fixistes de l'identité dont nous avons parlé dans les chapitres précédents. C'est, plus que le motif lui-même, sa multiplication dans un même texte fondateur – puis dans toute une partie de la tradition qui le suivra – qui donne l'impression que les frontières entre les êtres, entre les règnes, et parfois entre la vie et la mort, sont beaucoup moins nettes et étanches que le sens commun ne tend à le penser.

On peut d'ores et déjà estimer qu'une telle vision du monde à l'aune du changement perpétuel n'est pas étrangère à l'essence même de la métamorphose, quoique celle-ci ait acquis, tout au long des deux millénaires suivants, de nouvelles caractéristiques et surtout une pluralité de formes, de configurations et de significations toujours croissante.

2. *La métamorphose à travers les âges et les genres littéraires*

Nous nous appuyerons, pour rendre compte des enjeux de cette évolution, sur une étude approfondie de Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée*²⁶⁰, où le chercheur analyse ce thème en croisant les points de vue synchronique et diachronique, partant de l'hypothèse qu'il a connu d'importants changements et surtout une complexification toujours plus importante lors de ses récupérations et actualisations par des genres différents, à savoir en particulier le merveilleux et le fantastique, puis – surtout – la science-fiction.

Berthelot choisit le modèle de la formule mathématique, selon lui le plus apte à rendre compte de manière synthétique de toutes les variantes pouvant s'appliquer aux quatre aspects principaux par lesquels peut être définie toute métamorphose : le sujet (l'être transformé), l'agent (l'acteur de la transformation), le processus (le déroulement de la transformation) et le produit (le résultat de la transformation)²⁶¹. Chacune de ces

²⁶⁰ BERTHELOT Francis, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 14-15.

catégories se divise elle-même en plusieurs composantes. Le sujet est doublement caractérisé par le « substrat », autrement dit la ou les parties de lui qui sont objet de la transformation, et par l'optique, qui indique s'il porte un regard favorable ou non sur cette dernière ; l'agent, par son identité et son but ; le processus par la technique utilisée, la vitesse de la transformation et le type d'opération mathématique pouvant la représenter (addition, soustraction, multiplication...); enfin, le produit est déterminé à la fois par sa nature (ce qu'il est), sa logique (la transformation suit-elle celle du sujet ou celle de l'agent ?) ainsi que son futur – autrement dit, ce qui adviendra du sujet une fois la transformation terminée.

Ce choix de la formule mathématique peut sembler quelque peu rigide voire réducteur, surtout si on le compare à la nature même de l'objet analysé : la littérature, qui, à moins de suivre une perspective strictement structuraliste, ne paraît guère synthétisable en des termes scientifiques à répartir dans des ensembles finis de traits existants. Il s'avère pourtant utile et pertinent à condition de ne pas prendre la formule pour ce qu'elle n'est pas – et ne prétend d'ailleurs pas être –, à savoir une définition exhaustive et indiscutable de l'essence du texte examiné. Elle permet en revanche de poser de façon intelligente de nombreuses questions sur la nature d'une métamorphose donnée, en attirant l'attention sur une quantité de facteurs à la fois limitée et suffisamment élevée pour faire apparaître la multiplicité des combinaisons possibles, et par conséquent celle des implications épistémologiques, éthiques ou psychologiques que peuvent revêtir les métamorphoses littéraires en fonction des auteurs, des genres et des époques. La profondeur de l'analyse ne peut en outre qu'être accrue par une flexibilité évitant à l'auteur de vouloir poser à tout prix des étiquettes univoques sur chaque cas considéré ; il s'attache au contraire à reconnaître l'ambiguïté là où elle se trouve et à s'interroger sur ce qu'elle peut signifier. Enfin, il convient de signaler que la valeur d'une métamorphose n'émerge jamais d'un seul de ses composants mais de l'interaction entre ces derniers, ainsi que du jeu avec la tradition qu'elle met nécessairement en acte, que ce soit en imitant point par point certains

schémas classiques ou au contraire en les subvertissant, partiellement ou complètement.

Comme on l’a dit, l’objectif principal du travail de Berthelot consiste à faire émerger le thème littéraire de la métamorphose dans toute son historicité, afin de montrer les spécificités qu’il acquiert dans le cadre de l’écriture science-fictionnelle et les rapports entretenus par cette dernière avec la tradition antérieure.

Nous reproduisons ci-dessous le tableau synthétique par lequel le chercheur résume, en conclusion de son ouvrage, les principales évolutions connues entre les métamorphoses de l’Antiquité et celles typiques de la science-fiction²⁶². Il ne s’agit pas – encore une fois – de vouloir offrir une description exhaustive des caractéristiques du thème en fonction d’un genre ou d’une époque donnée, mais plutôt de rendre compte d’un infléchissement global sur le long terme, n’excluant pas de nombreuses variantes ou exceptions, lesquelles participent tout autant, voire plus, à la signification d’un texte que son adhésion aux normes en vigueur dans le corpus contemporain.

| | Avant la S.F. | S.F. |
|-----------|---|--|
| Sujet | Corps global Individu | Fragmentation du corps Groupe |
| Agent | Fantasmatique But moral | Réel But concret |
| Processus | Peu important Croyance Peu structurant Maintien de l’identité | Très important Connaissance Structurant Perte de l’identité |
| Produit | Réel Hiérarchisé | Fantasmatique Non hiérarchisé |

²⁶² *Ibid.*, p. 194.

| | | |
|--|--------|----------|
| | Stable | Évolutif |
|--|--------|----------|

Une autre précision s'impose : ces formulations binaires semblent rendre compte d'une situation dans laquelle tous les genres différents de la science-fiction constitueraient un tout homogène, ce qui n'est bien entendu pas le cas. Il est vrai que le processus, par exemple, qui fait souvent l'objet de longs développements en science-fiction, a effectivement beaucoup moins d'importance dans tous les genres précédents, qu'il s'agisse des récits mythologiques, du merveilleux ou du fantastique, les transformations s'y déroulant presque toujours de façon très rapide voire instantanée – quand le lecteur n'est pas directement confronté au produit, sans recevoir d'explication sur ce qui s'est passé auparavant. Il suffit de songer aux différentes métamorphoses infligées ou accordées par les dieux chez Ovide ou à l'exemple paradigmatique de Gregor Samsa dans *La Métamorphose* de Kafka, où l'intérêt de l'histoire porte exclusivement sur les conséquences du changement d'état ainsi que sur le symbolisme attaché à l'être qui en résulte, ici « un monstrueux insecte »²⁶³, considéré comme la créature détestable et négligeable par excellence. De cela découle une évolution des types de temporalité à l'œuvre dans les récits, ainsi que de la manière dont ces derniers sont structurés.

Des différences significatives séparent cependant les genres antérieurs, concernant notamment l'agent : il s'agissait toujours, dans l'Antiquité, d'une entité divine et tout à fait séparée de l'humanité, tandis qu'il devient de plus en plus proche de l'humain au fil du temps. L'agent du conte merveilleux est bien souvent un magicien, et c'est avec le fantastique que s'inaugure le motif du savant fou, agent certes étrange mais bien humain – ce qui n'exclut pas la présence, dans le même genre littéraire, d'agents beaucoup plus fantasmatiques comme le diable en personne.

Mais l'on peut garder à l'esprit la direction globale connue au fil des siècles par la thématique qui nous occupe, direction que l'on résumera par quatre aspects

²⁶³ KAFKA Franz, *La Métamorphose*, traduit de l'allemand par Claude David, Paris, Gallimard, 2015 (éd. originale 1915), p. 30.

fondamentaux. Le premier est le passage d'un régime de type surnaturel (régé par la croyance) à un régime beaucoup plus scientifique (régé par la connaissance), ainsi défini par Berthelot :

Ce changement [déplaçant l'attention du produit vers le processus] traduit en fait une opposition très simple : celle de deux univers régis, l'un par la croyance, l'autre par la connaissance. La croyance délègue la maîtrise de la matière à des êtres supérieurs, dont le mode d'action nous est par définition inaccessible. La connaissance, en revanche, permet d'avoir cette maîtrise. Mais les difficultés rencontrées en cours de route sont telles qu'il s'opère un déplacement d'intérêt allant du résultat à la manière de l'obtenir²⁶⁴.

Le deuxième aspect réside dans l'orientation du récit par rapport à l'époque de l'écriture : on serait passé d'une logique rétrospective, tournée vers le passé, à une logique prospective, réfléchissant sur l'avenir. Les métamorphoses d'Ovide sont en ce sens l'exemple le plus frappant : elles ont presque toujours pour but d'expliquer ce qui est, en imaginant la genèse de multiples éléments du monde naturel, par exemple de certaines espèces de plantes ou d'animaux. À l'inverse, la science-fiction est le genre tourné vers le futur par définition, ce qui donne d'ailleurs lieu à une vision parfois caricaturale du genre, le réduisant à une supposée faculté d'anticiper les évolutions scientifiques et technologiques à venir, alors que cette dimension (bien réelle chez de nombreux auteurs) est avant tout l'une des manières dont la science-fiction tente de réfléchir sur le présent, ainsi que sur les possibles aboutissements des tendances observables à l'époque contemporaine. Son instrument principal pour cela est l'« extrapolation », qui peut prendre de nombreuses formes :

Ceci nous amène à ce qui s'avère un des concepts de base de la pensée science-fictionnelle, à savoir l'*extrapolation*. Extrapolation à partir de la réalité, ou d'un acquis de la littérature, ou encore d'une règle scientifique. Dans tous les cas, cette extrapolation peut procéder de manière directe par amplification, inverse par renversement, ou oblique par distorsion²⁶⁵.

Le troisième point intéressant à prendre en compte au moment d'analyser un récit de métamorphose est le lien qui lie ce motif aux deux grandes catégories de tropes, que les travaux de Jakobson ont largement contribué à subsumer sous les étiquettes de

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 197.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

métaphore et de métonymie. L'une et l'autre relie deux éléments différents, l'une par un rapport de « similarité », l'autre par un rapport de « contiguïté »²⁶⁶. À propos de la première catégorie, Berthelot souligne que la métamorphose est un processus métaphorique par essence puisqu'elle consiste en la « substitution d'un élément à un autre », mais qu'à ce caractère qui correspond au « dénoté » du récit s'ajoute bien souvent une part de signification métaphorique relevant au contraire du « connoté » :

Nombre de récits, en effet, sous couleur de décrire une transformation bien précise, en suggèrent en fait une autre, qui n'y transparaît qu'en filigrane, par le biais d'un ou plusieurs symboles²⁶⁷.

La valeur métaphorique du texte peut se concentrer dans l'un des aspects de la métamorphose ou sur son ensemble ; ce serait souvent le cas des récits science-fictionnels, dans la mesure où, dans ces derniers, les liens « métonymiques » entre les différents aspects sont particulièrement étroits. Ces types de liens – à savoir des rapports logiques entre deux ou plusieurs composantes de la métamorphose, qui peuvent être de nature diverse allant du tout à la partie (synecdoque) au lien entre la nature de l'agent et celle du produit, ou entre la nature de l'agent et la technique qu'il utilise – sont regroupés par l'auteur sous l'étiquette de « métonymies internes », tandis qu'une « métonymie externe » serait celle qui relie un ou plusieurs paramètres de la métamorphose à l'environnement dans lequel elle s'effectue. De nombreuses transformations comportent tout un enchaînement de relations logiques, ce qui en renforce la cohérence ; un exemple ovidien est offert par celui de la nymphe Syrinx, poursuivie par le dieu Pan jusqu'à un lac et transformée par les nymphes qui y vivent (métonymie environnement-agent) en roseau (métonymie environnement-produit).

La thèse de Berthelot est que l'évolution de la thématique au fil du temps transparaît également au niveau de la prévalence de ces deux tropes et de leur hiérarchisation : on serait passé des « métamorphoses métonymiques » caractéristiques des récits antiques (nombreuses métaphores situées surtout au niveau

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 182.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 172.

du produit, avec des liens métonymiques internes et externes) aux « métaphores pures » typiques du fantastique (le caractère mystérieux et inexplicé des métamorphoses qu'il met en scène impliquant la quasi-disparition des rapports métonymiques), et enfin aux « métonymies métaphoriques » propres à la science-fiction (où les métaphores localisées laissent la place aux métaphores globales, elles-mêmes fortement conditionnées par les liens métonymiques internes et externes)²⁶⁸. On pourra ainsi interroger les significations des transformations présentes dans notre corpus à la lumière de ces deux tropes, ce qui constituera un indice ultérieur de leur adhésion à une norme de genre ou au contraire de son rejet.

Le dernier aspect que nous souhaitons mentionner relève de l'idéologie, et c'est de loin le plus important de tous pour notre travail, puisque la métamorphose y est entendue avant tout comme un instrument littéraire privilégié de mise en mouvement, voire d'annulation, des frontières ontologiques entre humain et animal, et par conséquent d'expression de nouvelles conceptions morales ou politiques, basées sur la reconfiguration des rapports entre les espèces. Berthelot estime en effet que les modifications connues au fil du temps par ce motif reflètent celles de la vision du monde dominante dans la société occidentale, à savoir (entre autres) une remise en question progressive de l'anthropocentrisme au cœur de celle-ci. Tous les aspects de la métamorphose sont touchés, à commencer par le sujet, qui est de plus en plus fréquemment modifié dans ses parties spécifiques plutôt que dans son être global, et qui en outre devient souvent collectif (alors qu'il était presque toujours individuel), traduisant un glissement « du psychologique vers le sociologique » et surtout un intérêt croissant pour les problématiques concernant le destin de l'humanité en tant qu'espèce. On peut relier directement ce dernier élément à la deuxième « blessure narcissique » de l'humain, celle infligée par les théories de Darwin :

Ce double mouvement correspond à une relativisation du rôle de l'homme dans l'univers. D'un côté, en tant qu'individu, il devient la somme de ses parties, qu'il découvre sécables et modifiables à l'infini, au risque d'y perdre toute identité. De l'autre, en tant qu'espèce, il n'est plus qu'une étape

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 191.

transitoire entre ses ancêtres anthropoïdes et les multiples races supérieures qui naîtront de lui pour le supplanter. Son rôle de centre du monde, qui créait les dieux à son image et dominait indifféremment toutes les espèces, est bel et bien révolu²⁶⁹.

La nature de cet affaiblissement de l'anthropocentrisme est, quelques pages plus loin, encore précisée par des remarques qui touchent au cœur même de notre travail :

Par ailleurs, l'abandon par l'homme de la conception enfantine selon laquelle il était le centre du monde, et son accession à une autonomie plus adulte l'amenant à prendre en charge le devenir de ce monde, se sont accompagnés d'une remise en question du statut des autres règnes de la Nature, et cela à deux niveaux :

- les frontières les séparant, qui sont devenues plus floues, les caractères de l'un pouvant être attribués à l'autre [...].
- la hiérarchie existant entre eux – avec l'Homme au sommet, juste en dessous des dieux –, qui s'est effondrée dès que l'univers a cessé d'être anthropomorphique. Désormais, le mode de fonctionnement de chaque espèce est considéré en tant que tel, et non plus du seul point de vue humain²⁷⁰.

On voit que le thème de la métamorphose, qui pourrait sembler à première vue n'avoir qu'une valeur purement symbolique et narratologique, peut se parer selon le contexte de nombreuses implications éthico-idéologiques – et plus largement culturelles –, et contribuer à amener sur la scène littéraire les questions qui nous préoccupent : celles de la responsabilité de l'humanité vis-à-vis du reste du monde, des frontières ontologiques et de la hiérarchie des êtres.

C'est pour toutes ces raisons que nous pensons pouvoir tirer de cet ouvrage quelques indications méthodologiques pour la suite de notre travail. Nous tenterons d'identifier ce que pourraient être les formules correspondant aux métamorphoses présentes dans les textes étudiés. Mais c'est surtout en nous intéressant à leur dimension intertextuelle que nous pourrons faire émerger du sens, en nous demandant dans quelle mesure et de quelles manières ces romans s'écartent des normes propres au genre auxquels ils semblent appartenir (le fantastique pour *L'Iguana*, la science-fiction post-apocalyptique pour *Il pianeta irritabile*) ou au contraire reprennent des éléments canoniques apparemment inchangés.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 195.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 199.

3. Spécificités des métamorphoses de notre corpus

Nous pouvons déjà relever quelques faits notables concernant l'ensemble de notre corpus, à commencer par le plus évident, guère surprenant eu égard au thème choisi pour cette étude : la transformation concerne toujours un être humain, transformé en une bête soit existante, soit n'appartenant à aucune espèce connue ; le cas de *L'iguana* est plus ambigu, mais la transformation avant le début du récit d'une petite fille en (« bestiole toute verte »)²⁷¹ qui retrouverait son apparence première dans les dernières pages est une interprétation tout aussi plausible, voire plus, que celle d'une bête ayant toujours été telle en enfant humaine. Berthelot insiste sur la dimension régressive inhérente à ce type de métamorphose, qui découle naturellement de la façon dont « l'homme » et « l'animal » ont depuis l'Antiquité constamment été mis en parallèle, du fait à la fois de leur proximité et de leurs différences, et toujours dans le but d'exalter la supériorité du premier, qui incarne la raison face à l'instinct comme force brute²⁷². Il souligne également une évolution globale de ce type de produit entre la littérature des origines et les inventions de la science-fiction la plus moderne : cette dernière tend à délaisser les animaux réels, jugés moins fascinants, pour des espèces fictives possédant leurs particularités propres ; et, ce qui nous intéresse davantage, l'animalisation science-fictionnelle implique bien souvent une forme de remise en question de l'humain, notamment à travers un déplacement de l'attention de l'infériorité présumée des animaux vers leur mystère indéchiffrable²⁷³, ce qui rejoint l'infléchissement anti- ou post-anthropocentrique que nous avons déjà relevé comme un trait majeur de l'évolution de la métamorphose. D'une manière générale, une analyse précise des changements de forme, des personnages et de leur place dans la narration nous apportera des indices précieux sur la manière dont les œuvres étudiées

²⁷¹ *L'Iguana*, Milan, Adelphi, 2016 (1^{ère} éd. Vallecchi, 1965), p. 30. Traduction de référence : *L'Iguane*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Gallimard, 1988. Dorénavant *Ig*.

²⁷² *Ibid.*, p. 128.

²⁷³ *Ibid.*, p. 130-131.

se positionnent vis-à-vis des conceptions traditionnelles portant sur les relations (notamment hiérarchiques) entre humanité et animalité ; à ce titre, nous pouvons déjà avancer que les variations sur ce motif jouent un rôle déterminant dans la construction du discours idéologique et moral véhiculé par les textes.

On ajoutera que tous les romans que nous étudierons sont relativement difficiles à classer dans un genre littéraire précis, ce qui nous permet déjà de supposer que le traitement du thème de la métamorphose (tout comme celui de l'hybridité) ne pourra pas y être clairement subordonné aux logiques de tel ou tel genre, mais reflétera au contraire les mélanges et contaminations qui font l'originalité de chacun de ces romans²⁷⁴ et viendront en compliquer l'interprétation.

II. Hybridité et monstruosité

1. Hybridités métaphoriques

Nous avons vu que la métamorphose comme élément narratologique a déjà fait l'objet de réflexions poussées et de textes entièrement dédiés à la question ; cela ne semble en revanche pas être le cas de la seconde notion sur laquelle nous voulons à présent nous pencher, celle d'hybridité en littérature. La très grande majorité des écrits sur les hybrides sont de nature purement scientifique, parfois anthropologique, mais portent en tout cas exclusivement sur cette notion prise dans son sens biologique et renvoyant à des croisements réels, d'origine naturelle ou artificielle, entre espèces différentes. C'est bien cette définition que nous retiendrons, mais en tant qu'elle peut s'appliquer à des objets de représentation littéraire, et plus spécifiquement à des créatures combinant des traits humains et des caractéristiques animales. Le cas le plus important pour notre travail est le mythe de la sirène, repris par Pugno comme sujet et comme titre de son roman le plus célèbre, et qui est sans doute, avec le centaure,

²⁷⁴ Il ne s'agit pas d'affirmer que ces stratégies textuelles sont propres à nos auteurs – elles se sont au contraire largement diffusées dans la littérature dite postmoderne –, mais plutôt que l'originalité de leurs œuvres découle en bonne partie de la façon dont chacune les conjugue avec les spécificités de leur poétique.

l'une des figures d'hybride humain-animal issue de la mythologie gréco-romaine ayant connu la plus grande fortune au fil des siècles. Nous ferons cependant aussi un usage plus étendu – mais bien sûr critique – du terme, qui apportera un éclairage utile pour d'autres personnages du corpus, en particulier le nain difforme de *Il pianeta irritabile*.

Lorsque le concept d'hybridité est tout de même convoqué dans le domaine de la théorie ou de la critique littéraires, c'est presque toujours de manière métaphorique, et pour parler de deux problématiques qui ne sont pas ce qui nous occupe le plus directement ici, même si chacune peut être mise en rapport avec nos questionnements. La première est l'« hybridité » du texte lui-même, désignant la tendance bien visible depuis quelques décennies à produire des œuvres qui, loin d'être assignables à un genre spécifique, sont entièrement construites sur un mélange des formes, des thèmes, des registres voire parfois des langues. Il s'agit donc à la fois d'un phénomène propre à la création et, plus récemment, d'une catégorie de l'analyse littéraire à part entière, l'un et l'autre renvoyant à une vision dynamique et anti-essentialiste de la littérature. L'hybridité comprise dans ce sens pourrait alors être une véritable « loi du discours littéraire qui montre ses objets dans toute leur extension cognitive »²⁷⁵, autrement dit une dimension caractérisant tout roman, sinon toute œuvre littéraire, si l'on se donne la peine de l'observer en prenant ses distances avec les catégories longtemps jugées hermétiques et avec l'idée de pureté qui se dégage de certains comptes rendus de l'histoire de la littérature occidentale. La plupart des œuvres que nous étudierons peuvent être qualifiées d'éminemment et volontairement « hybrides » dans ce sens particulier de l'« hybridité polydiscursive »²⁷⁶, et nous pouvons anticiper que ce caractère composite a une part essentielle dans leur valeur esthétique comme dans la formation du sens qui s'en dégage.

²⁷⁵ KRYSINSKI Wladimir, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle », in BUDOR D., GEERTS W., *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2004, p. 27-39. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://books.openedition.org/psn/10058>.

²⁷⁶ *Ibid.*

Le deuxième usage métaphorique du terme se réfère à l'identité culturelle d'êtres humains auteurs ou sujets d'œuvres littéraires, et se rencontre tout particulièrement dans le cadre des *Women Studies* (où il a un sens parfois proche de celui du « cyborg » de Haraway) et des *Postcolonial Studies*. Ce type d'emploi reflète les multiples façons dont la structuration de la société contemporaine complique, pour tous et encore plus pour certains groupes de population, la formation de l'identité : « une situation quelque peu paradoxale où la façon de vivre l'identité est en pleine mutation, tandis que les catégories et les concepts pour la comprendre peinent à s'adapter »²⁷⁷. L'autrice de cette citation a centré son travail de thèse sur les relations entre la notion d'hybridité et les conditions existentielles particulières des « sujets postcoloniaux »²⁷⁸, mais précise – ce avec quoi on ne pourra qu'être d'accord – que ce type de réflexion amène nécessairement à « s'interroger sur ce qui fonde l'identité en général [...], à travers des situations spécifiques, tenter de toucher à quelque chose d'universel »²⁷⁹. Nous ajouterons que cette conception de l'hybridité comme nature composite et mouvante, comme condition identitaire propre à notre époque, mais caractérisant certains groupes et individus de manière plus marquée, n'est pas très éloignée de la théorie de la subjectivité nomade de Braidotti que nous avons tenté de résumer plus haut, et qui nous sera utile pour analyser certains aspects de *Il pianeta irritabile*.

Les deux sortes d'hybridité métaphorique que nous venons d'indiquer sont loin d'être étrangères à ce qui nous occupe ici : elles découlent toutes deux d'une volonté de lutter contre un même paradigme essentialiste qui s'applique à des domaines différents, en l'occurrence la littérature et l'identité culturelle. Elles peuvent à ce titre être considérées comme apparentées avec l'hybridité littérale (quoique prise comme objet de représentation) sur laquelle nous allons à présent nous attarder, puisqu'elles

²⁷⁷ LOUVIOT Myriam, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse de doctorat soutenue le 17 septembre 2010 à l'Université de Strasbourg, p. 8. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.theses.fr/2010STRA1007>. Consulté le 21 mai 2020.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

contribuent à véhiculer une image de la réalité tout sauf fixe ou segmentée en catégories “objectives” et immuables.

2. *Éléments de définition*

Venons-en donc au sens originel du terme, pour lequel on peut partir de la définition proposée par l'*Encyclopedia Universalis* :

Par son étymologie (en latin *hybrida* signifie “sang mêlé”), le terme “hybridation” évoque une fécondation qui ne suit pas les lois naturelles : c'est le fait de croiser deux espèces ou deux genres différents, pour provoquer la naissance de spécimens réunissant, à un degré plus ou moins marqué, des caractères spécifiques des deux parents. Si l'hybridation intergénérique est assez rare dans la nature (le mulet, produit du croisement de l'âne et de la jument, en est l'exemple classique), l'hybridation interspécifique est beaucoup plus fréquente, en particulier dans le règne végétal : les flores sont riches en exemples d'hybrides entre espèces apparentées²⁸⁰.

Cette assimilation par une espèce de caractères d'une autre espèce n'est possible qu'à condition que les deux génomes soient suffisamment proches, ce qui en fait un phénomène relativement exceptionnel dans la nature. Il est en revanche bien plus fréquent dans sa version artificielle :

Dans la pratique, le terme d'hybridation s'applique à une opération de croisement, dans le but d'exploiter certaines qualités appartenant à des espèces, des races, ou même, dans une acception plus large, à des variétés ou à des individus différents. Les partenaires seront donc sélectionnés pour un ou plusieurs caractères particuliers intéressants, mais aussi pour la bonne aptitude de leurs génomes à se combiner. Généralement, l'hybride qui en résulte manifeste une vigueur exceptionnelle que l'on appelle hétérosis.

Nous verrons que les deux formes (naturelle et artificielle) de l'hybridation seront utiles pour analyser le cas spécifique des sirènes de Pugno, dans la mesure où, tout en étant *a priori* plutôt des chimères, autrement dit des hybrides imaginaires et impossibles, elles soulèvent certains problèmes ontologiques mais aussi relatifs à la science et à l'éthique scientifique, en conformité avec le genre de la science-fiction

²⁸⁰ BARSKI G., GILGENKRANTZ S., DEMARLY Y., « Hybridation », *Encyclopedia Universalis*, Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.universalis-edu.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/hybridation/>. Consulté le 21/05/2020.

auquel le roman appartient (quoiqu'il s'éloigne par ailleurs largement de certains canons du genre).

L'*hybridation*, décrite ci-dessus, est le processus de création des hybrides, tandis que l'*hybridité* est la condition stable de ce qui est hybride ; l'une et l'autre peuvent être convoquées pour analyser les créatures de notre corpus, dans la mesure où l'on y trouve à la fois des êtres présentant des traits de deux espèces – notamment les sirènes – et d'autres qui subissent ou ont subi par le passé des altérations physiques et psychiques les transformant en des êtres apparemment hybrides.

On voit déjà que l'hybridité possède des affinités avec la métamorphose, dont elle peut résulter ; on ajoutera qu'elle peut même apparaître comme la contrepartie statique de la métamorphose, phénomène dynamique par essence. Cette même intuition est présente chez différents auteurs, sans qu'on ait pu en trouver un développement consistant, les études se concentrant toujours sur l'une ou l'autre notion plus que sur leur proximité. Il paraît cependant évident que l'une et l'autre, dans le champ des représentations, désignent des phénomènes effectuant, de façon à la fois matérielle et (donc) symbolique, un rapprochement entre des catégories d'êtres normalement séparés et incompatibles. Ce sont ici, bien sûr, les hybrides possédant des traits de l'humain et de l'animal qui nous intéressent, et l'on peut supposer qu'ils ont la même capacité que la métamorphose humain-animal de mettre en branle les certitudes ontologiques et éthiques qui fondent la vision anthropocentriste du monde. Et en effet, les différents cas de figure que nous allons rencontrer soulèvent divers types de problèmes, tous doués d'un fort potentiel perturbateur : il peut s'agir tantôt de montrer comment des êtres humains selon le critère biologique peuvent cependant être, par bien des aspects, plus proches de la « bête » que de « l'homme » ; tantôt de suggérer que l'hybridation entre humain et animal serait possible sans avoir pour conséquence nécessaire une infertilité du produit obtenu ; tantôt encore, de décrire des êtres appartenant de toute évidence au règne animal, mais non à l'espèce humaine, comme étant cependant suffisamment proches de nous pour susciter des passions habituellement refoulées car relevant des tabous fondamentaux de notre civilisation

(comme l'attrait pour des formes de cannibalisme ou de zoophilie). L'effet produit consiste toujours, avec des variantes, en une mise en doute du caractère absolu et infranchissable des barrières inter-espèces, et par conséquent de la position – unique et dominante – de l'être humain au sein du vivant.

3. Hybridité et « non-humain »

Simona Micali, dans son intéressant ouvrage *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media*, place les hybrides humain-animal (au même titre que les hybrides humain-technologie, autrement dit les cyborgs) parmi les créatures de fiction pouvant être réunies sous l'étiquette de « non-human », au sens spécifique d'êtres n'étant pas humains mais présentant des ressemblances frappantes avec l'humain. C'est l'association de ces deux caractéristiques qui en fait des figures nécessairement perturbantes, qui sont, en raison de leur proximité avec l'espèce humaine, perçues principalement voire exclusivement à travers les différences qui les séparent de ce modèle²⁸¹. Tout l'objectif de l'ouvrage de Micali est de montrer les multiples manières dont ce genre de figures permet de susciter des interrogations sur la nature même de l'humain et sur sa place dans le monde, et plus largement de remettre en question la conception anthropocentrique dominante :

But my main argument is that the whole system of non-human creatures on which SF imagination hypotheses may be seen as an articulate reflection, and challenge to, anthropocentrism, in the sense that they can be regarded as means of inquiry into the nature, position and destiny of humankind in the world²⁸².

²⁸¹ Ces figures peuvent donc être considérée comme une déclinaison particulière de l'*umheimlich* freudien, le « perturbant » au sens de ce qui cause un sentiment d'angoisse du fait d'un mélange de familiarité et d'étrangeté. On peut en outre les rapprocher de la notion d'*uncanny valley* inventée par le roboticien Mori Masahiro (l'adjectif « uncanny » étant l'équivalent anglais de l'allemand « unheimlich ») pour désigner la dissonance cognitive et le malaise provoqués par les robots ressemblant beaucoup à des humains, mais présentant des imperfections qui mettent en évidence leur non-humanité.

²⁸² MICALI Simona, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Oxford-Berne-Berlin-Bruxelles-New York-Vienne, Peter Lang, 2019, p. 20. Trad. « Mais ma thèse principale est que le système entier des créatures non-humaines hypothétisées par l'imagination science-fictionnelle peut être vu comme une réflexion approfondie sur, et un défi adressé

L'hybridation au sens large de l'espèce humaine, dans cette perspective, n'est ni bonne ni mauvaise en soi, sa valeur dépendant principalement de l'optique adoptée par chaque texte. De nombreux ouvrages de science-fiction proposent en effet des visions que l'on peut rattacher à des degrés divers au transhumanisme, où l'hybridation technologique est exaltée tandis que l'animal est vu comme le repoussoir absolu. Mais d'autres auteurs tentent, eux, d'imaginer ce que pourrait être un avenir véritablement posthumaniste, dans lequel l'humanité ou ses descendants évolueraient en direction d'un abandon de l'arrogance et du caractère destructeur qui l'ont distinguée au cours de l'histoire, et d'une nouvelle harmonie avec l'environnement et ses autres habitants. En particulier, certains textes appartenant de près ou de loin au genre post-apocalyptique mettent en scène une réalité où l'hybridation des humains survivants avec une autre espèce apparaît comme leur seule chance de survivre et de s'adapter à un monde dans lequel ils n'ont plus leur place en tant que simples humains²⁸³.

Il nous faut d'ores et déjà préciser que tous les personnages de notre corpus que nous avons décidé de qualifier d'« hybrides » contreviennent en réalité – à l'exception de la sirène véritablement demi-humaine nommée Mia – à la définition exposée au début de ce paragraphe. Nous continuerons tout de même à manier ce concept – avec toutes les précautions nécessaires – qui est particulièrement utile pour évoquer l'association intime de caractères de deux espèces différentes au sein d'un même individu, mais il nous faudra garder à l'esprit qu'il s'agit alors d'une acception du terme presque aussi métaphorique que celles renvoyant à l'hybridité textuelle ou culturelle. Précisément parce que les créatures étudiées appartiennent en réalité bel et bien à une espèce spécifique, et ne sont rapprochés d'une autre espèce qu'en raison de l'étrangeté de leur apparence ou de leur comportement, le fait de se demander dans quelle mesure elles sont véritablement « hybrides » et pour quelles raisons elles sont

à, l'anthropocentrisme, dans la mesure où elles peuvent être considérées comme des instruments d'enquête sur la nature, la position et le destin de l'humanité au sein du monde. »

²⁸³ Voir notamment *Ibid.*, p. 212, sur la trilogie d'Octavia Butler intitulée *Lilith's Brood*.

considérées comme telles nous conduira à des réflexions plus spécifiquement liées à la thématique de l'image et des représentations identitaires. Autrement dit, la notion d'hybridité telle que nous l'entendons aurait beaucoup à voir avec celles, déjà rencontrées au cours de ce travail, d'animalisation (négative ou positive) de certains individus ou catégories humains, ainsi que de son homologue, l'humanisation de certains êtres non-humains, avec tout ce qu'elles impliquent sur le plan ontologique, éthique et politique.

4. Le monstre comme paradigme de l'altérité

Ces précisions doivent nous amener à prendre en considération une autre des catégories fondamentales du « *non-humain* » analysées par Simona Micali, à savoir le monstre, qui pourrait nous aider à qualifier tout aussi précisément, voire plus encore, certaines des créatures que nous rencontrerons. Le monstre au sens premier se reconnaît à deux traits principaux : il est composé d'éléments disparates empruntés à des êtres de nature différente (ce qui le rapproche de l'hybride, auquel il ne peut cependant être assimilé), et inspire à ceux qui le croisent un sentiment de terreur et une profonde aversion. Le terme qualifie cependant tout aussi souvent des individus appartenant d'un point de vue biologique à l'espèce humaine mais que l'on considère pourtant comme n'étant pas pleinement humains, du fait d'un écart par rapport à la norme – laideur effrayante, difformité quelconque, abjection morale – qui provoque de la répulsion chez les autres personnes²⁸⁴. L'une et l'autre acceptions renvoient donc à l'idée d'anomalie, d'anormalité, associée à des connotations rigoureusement négatives puisque le fait de s'éloigner des standards de l'espèce humaine ou des lois régissant l'harmonie naturelle justifie tantôt des pratiques d'instrumentalisation, tantôt l'extermination des êtres concernés, et toujours une exclusion de la communauté morale.

²⁸⁴ Nous nous sommes basée pour cette définition sur les différentes acceptions proposées par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, accessibles à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/monstre>. Consulté le 23/05/2020.

Micali dresse une liste de ce que seraient les traits principaux et récurrents du monstre, qui est entendu principalement comme entité collective – l’invasion de zombies constituant l’exemple qu’elle exploite le plus fréquemment –, mais peut bien sûr aussi être un individu isolé, bien souvent remarquable avant tout par sa taille gigantesque²⁸⁵. Le monstre est, dans tous les cas, perçu comme venant menacer d’annihiler les humains, qui ont de leur côté le rôle d’êtres évolués se défendant à juste titre et par tous les moyens contre l’invasion et la destruction. Voici les caractéristiques qu’elle relève : 1) l’apparence humanoïde mais repoussante ; 2) le « linguistic primitivism » (« primitivisme linguistique ») ; 3) le nomadisme ; 4) l’absence d’organisation ou d’institutions ; 5) la mise en œuvre d’une « destructive violence » (« violence destructrice ») ; 6) une psychologie primitive voire marquée par l’insensibilité totale ; 7) le manque d’« individuation » (« individuation »), les monstres étant souvent vus comme une masse homogène et anonyme. Tout cela concourt à en faire des êtres caractérisés par un « lack of differentiation » (« manque de différenciation ») à tous les niveaux, ce qui, comme Micali le souligne opportunément, les rapprochent des « barbarians » (« barbares »), les premiers représentant l’altérité radicale sur le plan ontologique, les seconds sur le plan politique. Les récits mettant en scène ce type de figures s’achèvent bien souvent sur une bataille finale dans laquelle les monstres, ou les barbares, sont érigés en « negative standards » (« standards négatifs »), dans le sens où ils incarnent l’opposé de toutes les vertus considérées comme propres à l’humanité civilisée.

Cette structure narrative on ne peut plus manichéenne laisse apparaître clairement la façon dont l’altérité peut être constituée en « fantasme conceptuel »²⁸⁶, permettant à une communauté donnée de se représenter elle-même de la façon la plus flatteuse et de projeter ses peurs sur des figures dont l’extermination a un puissant effet cathartique. Le manque de différenciation des ennemis a ainsi pour fonction de

²⁸⁵ Pour toute la description qui suit, voir MICALI Simona, *Towards a Posthuman Imagination*, op. cit., p. 36-41.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 44.

légitimer leur destruction et d'éviter qu'ils éveillent chez le lecteur le moindre soupçon d'identification ou de compassion, tandis que les humains qui les exterminent apparaissent comme des « *culture hero* » (« héros de la culture »)²⁸⁷, prêts à défendre à tout prix la suprématie de la (c'est-à-dire de leur) civilisation. L'une des mises en scènes littéraires de ce genre les plus abouties et les plus critiques (non citée par Micali car n'appartenant pas au genre de la science-fiction) est celle proposée par J.M. Coetzee dans *En attendant les barbares*, où l'auteur dépeint de façon particulièrement troublante le processus de construction de l'Autre par les hommes "civilisés" et ses conséquences les plus malsaines – en l'occurrence, la poursuite fanatique, le meurtre et la torture des « barbares » auxquels sont attribuées des intentions belliqueuses alors qu'ils ne sont coupables que d'être trop différents²⁸⁸.

On peut ajouter au passage que c'est en grande partie grâce à un mécanisme similaire que l'instrumentalisation mortifère et institutionnalisée des corps animaux dans le monde réel peut continuer à apparaître comme moralement justifiable : l'animal comme individu vivant – avant d'être un morceau de chair comestible – est systématiquement rendu invisible, au moyen d'une série de procédés que Carol J. Adams passe au crible de l'analyse critique dans son ouvrage aussi connu que subversif, *The Sexual Politics of Meat*²⁸⁹. Cette idée nous sera utile au moment d'examiner le traitement subi par les sirènes de Pugno, qui sont difficilement assignables à une catégorie unique et relèvent, en un sens, à la fois de l'hybride, du monstre et du pur et simple animal non-humain. La définition par Micali du récit de « monstres » nous fournira par ailleurs des outils très intéressants pour l'étude de *Il pianeta irritabile* : nous tenterons en effet de montrer comment la reprise et la subversion radicale d'une grande partie des codes que nous venons d'énumérer contribuent à conférer au roman sa portée éminemment anti-anthropocentrique.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 47.

²⁸⁸ COETZEE J.M., *En attendant les barbares*, traduit de l'anglais par Sophie Mayoux, Paris, Seuil (Points), 2000 (éd. originale 1980).

²⁸⁹ ADAMS Carol J., *The Sexual Politics of Meat*, Londres-New York, Bloomsbury, 2015 (1990).

Quelques remarques faites par Simona Micali en préambule de son ouvrage concluront efficacement ce paragraphe, en ce qu'elles peuvent nous donner des indications méthodologiques concernant les usages à faire des notions d'hybride, de monstre et de « non-humain » au sens large dans le cadre de notre analyse des textes. Tout d'abord, elle souligne que l'intensité des émotions – qui peuvent aller de la terreur à la fascination – suscitée par les créatures non-humaines est directement corrélée à leur degré de ressemblance avec nous²⁹⁰. C'est selon elle la raison pour laquelle la méthode la plus pertinente pour en étudier la nature et les effets narratifs serait l'« analyse différentielle », consistant à s'interroger sur la notion d'humanité précisément en se penchant sur la dialectique différence/ressemblance qui est à l'œuvre au sein de ces figures²⁹¹.

5. Quelques remarques sur les différences entre science-fiction et fantastique

L'autrice estime d'autre part que, par leur nature ambiguë, ces êtres « non-humains » sont étroitement liés au « *cognitive estrangement* » que Darko Suvin a popularisé comme étant la caractéristique fondamentale de la science-fiction, et dont la définition canonique remonte à Bertold Brecht : « A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar »²⁹².

Dans l'optique de Micali, l'*estrangement* n'est ni suffisant pour caractériser la science-fiction de manière exhaustive, ni l'apanage de cette dernière, puisque des genres comme la littérature de voyage ou le fantastique sont eux aussi basés sur des mécanismes très proches. Nous pouvons reporter ici la définition du terme sur laquelle

²⁹⁰ MICALI Simona, *Towards a Posthuman Imagination*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 20.

²⁹² BRECHT Bertold, *Short Organon for the Theatre*, dans *Brecht On Theatre*, New York, 1964. Cité par SUVIN Darko, « On the Poetics of Science Fiction Genre », *op. cit.*, p. 372. Trad. « Une représentation "étrangisante" est une représentation qui nous laisse reconnaître son sujet, mais qui le fait dans le même temps apparaître comme non-familier. »

elle se fonde, avancée par Sherryl Vint, et qui nous semble particulièrement claire et fonctionnelle :

Sf forces us to confront ideas and conventions that have been *made to appear* natural and inevitable, by giving us a world founded on other premises. The dialectical interaction between what is familiar and what is alien thus opens up a more critical understanding of the structures underlying and shaping the familiar world of daily experience. This movement back and forth between a normal world that begins to appear strange, and a strange one that becomes more normalized as we immerse ourselves in the sf world, is the source of the genre's ability to be a reflection *on* reality as well as *of* it²⁹³.

Nous serons amenée à lire les œuvres de notre corpus plus ou moins assimilables au genre science-fictionnel à la lumière de ce fonctionnement, qui consiste à se baser sur le *novum* propre au genre – pouvant inclure les créatures étranges évoluant dans l'univers fictif, mais aussi tous les éléments de ce dernier différant de l'univers familier du lecteur – pour mettre au jour des vérités sur le monde réel.

Tout cela nous conduit à une dernière remarque importante, à savoir que nous devons être attentive aux différences non seulement entre les romans étudiés, mais entre les genres auxquels ils se rattachent, et en particulier à ce qui distingue le fantastique de la science-fiction. Des aspects relevant de genres distincts peuvent bien sûr se mêler dans certaines œuvres, mais il est néanmoins temps de proposer une définition des deux genres principaux dont nous nous occuperons – définition que nous empruntons encore une fois à Micali, et qui porte sur la manière dont fonctionne *l'étrangement* dans l'un et l'autre.

In this sense, SF's mode of imagination is both closely related and opposed to another mode of speculation, the fantastic. This is in fact based on the uncertainty ("hesitation") between two different epistemological paradigms simultaneously referring to the same reality horizon (which is assumed to be

²⁹³ VINT Sherryl, *Science Fiction : A Guide for the Perplexed*, Londres-New York, Bloomsbury, 2014, p. 39, cité par MICALI Simona, *Towards a Posthuman Imagination*, *op. cit.*, p. 9. Trad. « La SF nous oblige à nous confronter à des idées et des conventions que l'on a fait apparaître comme naturelles et inévitables, en nous présentant un monde fondé sur des prémisses différentes. L'interaction dialectique entre ce qui est familier et ce qui est étranger provoque ainsi une compréhension plus critique des structures qui sous-tendent et modèlent le monde familier de l'expérience de tous les jours. Ce mouvement d'aller-retour entre un monde normal qui commence à paraître étrange, et un monde étrange qui se normalise à mesure que nous nous immergeons dans l'univers SF, est la source de la capacité du genre à être une réflexion sur la réalité autant qu'un reflet de cette même réalité. »

identical to the empirical one, as in realistic works) ; the estranging potential of the text lies in the gap between the two, equally possible readings of the same fictional world. [...] On the other hand, SF refers simultaneously to two different worlds, the actual and the fictional (the latter being a displaced version of the former produced by extrapolation or speculation), which are both based on the same epistemological paradigm. The estranging potential of the text thus lies in the gap between the two worlds, which are both plausible according to our knowledge and beliefs²⁹⁴.

Nous pouvons en retenir que le fantastique se fonde avant tout sur l'indécidabilité entre deux interprétations des événements narrés, l'une impliquant l'intervention du surnaturel tandis que l'autre tente d'intégrer les éléments dérangeants dans une vision réaliste, notamment en suggérant qu'il pourrait ne s'être agi que d'un rêve ou bien que le narrateur ou personnage principal a l'esprit dérangé²⁹⁵. On verra que ces deux ambiguïtés, entre veille et sommeil et entre folie et raison, sont abondamment utilisées par Ortese pour construire des récits où il est difficile, voire impossible, de démêler le vrai du faux. La science-fiction, de son côté, repose essentiellement sur la construction d'univers, cherchant à rendre vraisemblables et cohérents des faits éloignés de notre réalité, mais présentés comme scientifiquement crédibles. Nous pourrions donc nous demander dans quelle mesure des romans très différents comme *Il pianeta irritabile* et *Sirene* satisfont à ces critères et appuient leur critique de la réalité sur la présentation normalisée d'univers alternatifs ou futurs. En particulier, nous essaierons de comprendre si la nature et les fonctions des créatures non-humaines présentes dans

²⁹⁴ MICALI Simona, *Ibid.*, p. 11-12. Trad. « En ce sens, le mode d'imagination de la SF est à la fois étroitement relié et opposé à un autre mode de spéculation, le fantastique. Ce dernier est en effet basé sur l'incertitude ("hésitation") entre deux paradigmes épistémologiques différents renvoyant simultanément au même horizon de réalité (qui est supposé identique à l'horizon de réalité empirique) ; le potentiel étrange du texte réside dans l'écart entre les deux lectures, aussi possibles l'une que l'autre, du même univers fictionnel. [...] D'autre part, la SF renvoie simultanément à deux univers différents, le réel et le fictif (le second étant une version déplacée du premier, produite par extrapolation et spéculation), tous deux basés sur le même paradigme épistémologique ; le potentiel étrange du texte réside donc dans l'écart entre les deux univers, qui sont l'un et l'autre plausibles selon nos connaissances et nos croyances. »

²⁹⁵ Ces éléments correspondent largement à la définition canonique du fantastique de Todorov : ce genre, selon lui, se définit essentiellement par le moment d'« hésitation », face à des faits apparemment impossibles avec la réalité des personnages comme du lecteur, entre une explication rationnelle ramenant l'histoire du côté de l'« étrange » et une autre surnaturelle qui la ferait basculer dans le « merveilleux ». TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

chacune des œuvres étudiées relèvent d'une logique de genre, et comment cette logique oriente la lecture anti-anthropocentriste que l'on peut en faire.

III. L'anthropomorphisme : irrespect ou pont inespéré vers l'autre ?

1. *Un vice cognitif indépassable ?*

La troisième notion-clef qui guidera notre étude des œuvres fait l'objet d'une attention qui a traversé les siècles autant que les champs disciplinaires, pour connaître un regain d'intensité au cours des dernières décennies. Selon une formule synthétique de l'historienne des sciences Monica Libell, l'anthropomorphisme a d'abord été considéré comme un « theological sin » (« péché théologique ») pour devenir ensuite, avec le développement de la science moderne, synonyme d'« intellectual failure » (« échec intellectuel »)²⁹⁶ ; il serait, dans tous les cas, ce qui empêche l'être humain d'accéder à une véritable connaissance de tout ce qui n'est pas humain. Cette conception purement négative a été contestée occasionnellement par le passé, et a surtout suscité depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle de nombreuses discussions, dont nous allons tenter de résumer les enjeux en gardant à l'esprit les quelques questions fondamentales qui y sont liées : s'agit-il d'une pure erreur de perspective, ou peut-il contenir quelque chose de vrai ? Est-il une modalité « par défaut » de la pensée humaine, comme le pensait Bacon²⁹⁷, et donc absolument inévitable ? Enfin (et c'est ce qui nous intéresse ici par-dessus-tout) : possède-t-il, au-delà de son rapport à la vérité et à l'objectivité, des fonctions utiles du point de vue de la connaissance, de l'éthique et des représentations ?

Nous pouvons partir de la définition ouvrant l'article – riche et pertinent – de l'*Encyclopedia Universalis* consacré à l'anthropomorphisme :

Au sens usuel et étroit, le terme "anthropomorphisme" définit le procédé erroné et illégitime par lequel une pensée insuffisamment critique attribue à

²⁹⁶ LIBELL Monica, « Seeing Animals. Anthropomorphism Between Fact and Function », in ANDERSSON CEDERHOLM E., BJÖRCK A., JENNBERT K., LÖNNGREN A.-S. (dir.), *Exploring the Animal Turn*, op. cit., p. 141.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 143.

des objets situés hors du domaine humain – objets naturels ou objets divins – des prédicats empruntés à la détermination du domaine humain, à des fins explicatives ou simplement représentatives.

[...]

Dans un sens large et moins usité, pris à la lettre de son étymologie, ce terme peut désigner l'acte de doter quelque chose de la forme humaine : créer de toutes pièces un objet ayant forme humaine au sens plastique du terme, ou revêtir un objet déjà existant de forme ou d'attributs humains²⁹⁸.

Ces deux acceptions permettent déjà d'entrevoir en quoi l'anthropomorphisme peut se parer de valeurs très différentes selon qu'on le voit comme un vice inhérent à la pensée humaine et empêchant de se représenter ou de comprendre quoi que ce soit sans passer par la projection d'attributs humains, ou plutôt comme un phénomène créateur et significatif en lui-même.

Le recours systématique à l'anthropomorphisme dans nos relations au monde qui nous entoure peut s'expliquer de différentes manières, et en tout premier lieu par la tendance cognitive apparemment indépassable du cerveau humain à connaître et imaginer à partir de ce qu'il connaît déjà. Il pourrait aussi avoir ses racines dans une faculté positive de l'être humain, à savoir la « conscience de soi réflexive », qui lui permet d'utiliser sa connaissance de soi pour comprendre et anticiper les comportements des autres, faisant de lui une sorte de « psychologue naturel »²⁹⁹. Une explication plus spécifique, de type anthropologique, consiste à affirmer qu'il est historiquement nécessaire pour fonder un sentiment de familiarité et de contrôle, et plus largement pour permettre d'entrer dans des formes de « relation sociale » avec chaque élément de l'environnement³⁰⁰.

Ce besoin d'imaginer une ressemblance avec l'altérité pour créer un lien avec elle entre pour beaucoup dans l'anthropomorphisation de la divinité présente à des titres divers dans toutes les religions, et qui a par ailleurs toujours été la cible de critiques

²⁹⁸ ARMENGAUD Françoise, « Anthropomorphisme », *Encyclopedia Universalis*. URL : <http://www.universalis-edu.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/anthropomorphisme/>. Consulté le 26/05/2020.

²⁹⁹ SERPELL James A., « People in disguise. Anthropomorphism and the Human-Pet Relationship », in DASTON L., MITMAN G. (dir.), *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*, New York-Chichester-West Sussex, Columbia University Press, 2005, p. 123.

³⁰⁰ LIBELL Monica, « Seeing Animals », *op. cit.*, p. 142.

acerbes, à commencer par celles adressées par Platon aux poètes dans *La République*. Ce même besoin inspire les conceptions populaires du Dieu chrétien, que la condamnation des pères de l'Église n'a jamais su réformer entièrement ; les représentations anthropomorphiques ont donc constamment été en tension avec l'impératif théologique d'affirmer la différence absolue d'un Dieu qui apparaît comme le paradigme de la réalité par essence inconnaissable. Un passage de l'article de *l'Encyclopedia Universalis* citant les positions de Saint Augustin illustre bien cet appel à respecter l'impénétrabilité du divin, qui équivaut purement et simplement à un renoncement à la connaissance :

Dieu apparaît comme toujours autre, transcendant à toute similitude ; il faut « haïr la ressemblance » pour monter vers la dissemblance de la cause première. Ainsi s'effectue la recherche de l'ineffable : lorsque l'on pense à Dieu, ce qui peut encore être désigné par un nom n'est pas Dieu³⁰¹.

Comme nous l'avons anticipé, cette mise au ban de l'anthropomorphisme a connu une fortune et des formes nouvelles avec l'avènement du positivisme, du fait de son assimilation à une manifestation de la subjectivité du locuteur ou du penseur. Un véritable « éthos scientifique » s'est en effet constitué au cours du XIX^{ème} siècle, érigeant en valeurs suprêmes l'objectivité, le détachement émotionnel, la quantification et la répétabilité des résultats ; l'idéal vers lequel tendre – sans que soit occultée la difficulté de l'entreprise – est celui d'une séparation absolue du connaissant et de la connaissance (« the separation of knower from knowledge »)³⁰².

Dans le domaine des études sur l'animalité, le courant incarnant le mieux ce refus complet de l'anthropomorphisme est le behaviourisme, pour lequel tout ce qui peut être su et que l'on doit chercher à savoir des êtres non-humains est ce qui est immédiatement visible. Toute supposition concernant leur intériorité – autrement dit allant chercher les causes subjectives du comportement objectif – est vouée à un statut de non-scientificité, du fait de l'impossibilité de démontrer quoi que ce soit de façon certaine. Il apparaît, selon cette doctrine qui a aujourd'hui perdu beaucoup de son

³⁰¹ ARMENGAUD Françoise, « Anthropomorphisme », *op. cit.*

³⁰² LIBELL Monica, « Seeing Animals », *op. cit.*, p. 143-144.

éclat, mais qui a connu un grand succès tout au long du XX^{ème} siècle, plus raisonnable et plus en phase avec l'exigence de « parcimonie scientifique » (ou règle de la simplicité) de postuler l'absence de conscience chez les animaux et leur complète subordination à des schémas prédéterminés par la génétique, que d'inférer de leurs nombreuses ressemblances comportementales avec l'espèce humaine des similarités de type psychique. Ce positionnement intransigeant ne peut que rappeler l'argument de Descartes selon lequel, puisque les automates aussi peuvent avoir un aspect très proche du nôtre mais sont dépourvus de conscience, la ressemblance extérieure des animaux avec nous ne doit pas nous amener à leur prêter également une ressemblance intérieure ; l'influence persistante du cartésianisme serait en ce sens à l'origine d'une vision erronée de la « parcimonie scientifique »³⁰³. C'est ainsi que, globalement, la communauté scientifique s'est accordée pendant les trois quarts du XX^{ème} siècle à ne pas considérer l'esprit animal comme un objet d'étude valable.

2. Une revalorisation tardive

Cette situation évolue radicalement à partir de la fin des années 1970, en grande partie grâce aux travaux zoologiques de Donald Griffin, qui est l'un des fondateurs du nouveau champ d'investigation connu sous l'appellation d'éthologie cognitive. Les titres de certains de ses ouvrages – *Animal Thinking*, *The Question of Animal Awareness*, *Animal Minds : Beyond Cognition to Consciousness* – suffisent à indiquer clairement la nature du changement de paradigme qu'il appelle de ses vœux. Griffin est l'un des premiers à affirmer que l'hypothèse d'un comportement animal entièrement prédéterminé, lorsqu'elle est appliquée à des cas aussi complexes que l'organisation des fourmis coupe-feuille ou les stratégies de diversion de certains petits oiseaux (consistant à voler en se feignant blessés pour attirer les prédateurs loin du nid), est

³⁰³ MIDGLEY Mary, « Beasts, Brutes and Monsters », in INGOLD T., *What is an Animal ?*, Londres-New York, Routledge, 1994 (1988), p. 42.

tout sauf « parcimonieuse », et qu'il paraît beaucoup plus simple et raisonnable de les expliquer par l'existence d'une forme de conscience, même rudimentaire³⁰⁴.

L'éthologie cognitive connaît un succès important, qui n'exclut pas une certaine quantité de critiques, en particulier de la part de John S. Kennedy et Clive Wynne, selon lesquels l'anthropomorphisme est une attitude « d'amateur », inappropriée dans tout contexte scientifique, et devrait pour cette raison être banni de la recherche sur les animaux³⁰⁵. Cette condamnation sans appel dérive, ici encore, d'une vision de la science comme devant être fondée sur des critères de certitude et d'objectivité ; l'éthologie cognitive, à l'opposé, n'abandonne certes pas la recherche de la vérité, mais y associe d'autres exigences comme celles de fonctionnalité et de prédictibilité qui, sans être étrangères au credo scientifique positiviste, acquièrent une importance nouvelle. L'hypothèse selon laquelle les animaux posséderaient un fonctionnement psychologique proche du nôtre n'est plus considérée comme indémontrable, mais comme « fonctionnelle » dans le sens où elle permet de donner des explications plausibles à une grande quantité de comportements, et surtout de les anticiper dans de nombreux cas. L'anthropomorphisme révèle tout particulièrement son utilité pratique dans les situations impliquant une interaction concrète entre humains et animaux, qu'il s'agisse de la simple cohabitation avec des animaux domestiques ou de celle avec des animaux sauvages, dans le contexte d'études de terrain comme de projets de préservation de la faune. Chacun de ces exemples peut mener à ce que Monica Libell appelle des « amitiés inter-espèces », dans lesquelles les suppositions sur les émotions de l'autre animal offrent une sorte de guide pratique et efficace à la relation :

In relationships with animal companions, the anticipation and understanding of the non-human's emotional experience orients the human actor's behavior toward her/his companion and acts as a practical basis for successful and rewarding collective action³⁰⁶.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

³⁰⁵ LIBELL Monica, « Seeing Animals », *op. cit.*, p. 146.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 149. Trad. « Dans les relations avec des compagnons animaux, l'anticipation et la compréhension de l'expérience émotionnelle du non-humain orientent le comportement de l'acteur

D'autre part, le postulat d'une similarité au moins partielle entre les psychismes humains et animaux sur lequel se fondent les méthodes de l'éthologie cognitive tire une légitimité indéniable de la théorie darwinienne de l'évolution : cette dernière ne consiste-t-elle pas en effet à affirmer que toutes les espèces possèdent des ancêtres communs à un stade ou à un autre de l'évolution, et par conséquent partagent nécessairement une quantité de caractéristiques plus ou moins grande selon la proximité phylogénétique ? Darwin et son ami Georges Romanes estimaient d'ailleurs déjà que les animaux devaient avoir un esprit semblable à celui de l'être humain, quoique plus rudimentaire, et les travaux de Romanes, dont la méthode consistait à extrapoler les facultés animales à partir de celles de l'humain, peuvent être vus comme posant les fondations de la future psychologie comparative³⁰⁷. L'usage de l'anthropomorphisme pour tenter de mieux connaître les altérités non-humaines serait par conséquent au moins partiellement justifié par le fait que la vie tout entière partage des traits communs, et que les animaux sont donc bel et bien proches de nous par de nombreux aspects ; cela n'empêche évidemment pas de prendre en compte l'impossibilité effective d'accéder à une connaissance pleine et « objective » de leur subjectivité, qui n'est cependant que la version accentuée de l'impossibilité de connaître l'intériorité de n'importe quel autre être vivant, y compris de nos congénères humains³⁰⁸. Le développement de la neuroscience est, certes, apte à éveiller l'espoir d'une meilleure compréhension du fonctionnement des esprits humains et animaux, mais cette compréhension restera probablement toujours limitée, dans la mesure où toutes les informations « objectives » du monde ne permettent cependant pas à un individu de ressaisir l'expérience subjective d'un autre, autrement dit de la *vivre*, de la ressentir, et non de simplement la reconstruire par des moyens rationnels.

humain vis-à-vis de son compagnon et agissent comme une base pratique pour une action collective réussie et gratifiante. »

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 144.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 150.

3. *Anthropomorphisme et anthropocentrisme*

On a vu que le regain d'intérêt pour l'anthropomorphisme au cours des dernières décennies est essentiellement dû au développement de la recherche scientifique sur l'animalité, et qu'il s'agit d'une modalité de la pensée et de l'imagination humaines indissociable de notre structure psychique, qui, selon l'usage que l'on en fait, peut aussi bien permettre qu'entraver notre connaissance de ce qui est différent de nous. Il nous reste à examiner les rapports de l'anthropomorphisme avec l'anthropocentrisme, auquel il semble intuitif de le rattacher, ainsi que les fonctions qu'il peut avoir dans le domaine de la représentation littéraire.

L'anthropomorphisme peut sans aucun doute être considéré comme un instrument privilégié de l'anthropocentrisme : il peut en effet se définir, d'une certaine manière, comme l'application systématique aux domaines de la connaissance et des représentations de l'affirmation de Protagoras selon laquelle « l'homme est la mesure de toute chose ». Cette dernière, dans sa formulation originelle, peut tout aussi bien faire l'objet d'interprétations relativistes, mais est devenue un mot d'ordre de la tradition humaniste ultérieure, et l'expression la plus claire de l'anthropocentrisme épistémique relevé par Marchesini³⁰⁹. Le point de vue humain sur tout être et toute chose est le seul envisagé, comme si la subjectivité humaine était synonyme d'objectivité. Mais surtout, la projection de traits humains sur le non-humain empêche celui-ci d'arriver à notre connaissance et à notre compréhension en tant que tel, avec tout ce qui le rend étranger à nous ; autrement dit, elle implique une véritable négation de l'altérité. C'est ce que l'on peut appeler la "dimension morale" des critiques adressées à l'anthropomorphisme, qui, au-delà de la paresse et de l'ingénuité intellectuelles auxquelles il est souvent assimilé, lui reprochent d'être la manifestation par excellence d'un « self-centered narcissism » (« narcissisme autocentré »)³¹⁰, apparenté au "narcissisme ontologique" qui est la cible principale du posthumanisme.

³⁰⁹ Voir supra, p. 111.

³¹⁰ DASTON L., MITMAN G. « Introduction », dans EID (dir.), *Thinking with Animals, op. cit.*, p. 2.

Cet aspect moral des débats autour de l'anthropomorphisme prend une tournure différente à l'ère des mouvements de lutte pour l'écologie et pour les droits des animaux : ces derniers en font un usage abondant et que l'on ne peut que qualifier de "stratégique", c'est-à-dire basé sur une vision pragmatique de la psychologie humaine et de ce qui est susceptible de l'influencer. L. Daston et G. Mitman, à qui l'on doit une riche anthologie sur les fonctions et manifestations actuelles de l'anthropomorphisme, en donnent pour exemple la façon dont les associations de protection des éléphants font circuler des photos très « personnelles » de ces derniers dans lesquelles ils sont cadrés comme s'ils étaient des célébrités, ou en tout cas des *personnes* avec lesquelles l'observateur humain est amené à s'identifier³¹¹. Cet usage de l'anthropomorphisme est, dans le domaine où il s'applique, tout à fait *fonctionnel* et plus efficace que toute autre stratégie pour susciter auprès du public une réaction d'empathie et – éventuellement – une volonté d'agir en faveur du bien-être des animaux. Ce genre de pratique et les discours associés n'en sont pas moins problématiques en ce qu'ils véhiculent au fond un message anthropocentrique : les animaux, comme toute autre altérité non-humaine, mériteraient attention et respect uniquement en raison de leurs affinités évidentes avec l'espèce humaine, et non pour leur valeur intrinsèque. C'est ce qui est reproché aux mouvements « welfaristes » et en particulier, on l'a vu, aux initiatives telles que le « Great Ape Project », qui visent à accorder plus de droits voire le statut de personne à certaines espèces en raison de leur proximité avec la nôtre, ce qui implique logiquement de laisser de côté toutes celles qui en sont plus éloignées. L'anthropomorphisme stratégique est donc un outil à manier avec précaution précisément en raison de sa puissance de suggestion, qui peut avoir des conséquences imprévues et parfois opposées à l'idéologie de fond qui en a motivé l'utilisation.

C'est pour toutes ces raisons que l'on retrouve aujourd'hui, dans différents courants de pensée, une même volonté de lutter contre l'anthropomorphisme dans les représentations littéraires – pour lui préférer les œuvres tentant de présenter des

³¹¹ *Ibid.*, p. 9.

images d'animaux « en chair et en os, en griffes et fourrures, en odeurs et en cris », selon la définition de la zoopoétique à la française que nous avons déjà évoquée³¹² –, mais aussi dans les stéréotypes qui imprègnent le langage courant. Lorsqu'on dit d'une personne qu'elle est « rusée comme un renard », par exemple, on accepte et entérine implicitement la réduction de cette espèce à un attribut unique et, surtout, relevant de la sphère humaine.

4. *Anthropomorphisme et représentations littéraires*

Timothy Clark, dans son ouvrage *Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, consacre un chapitre aux représentations animales anthropomorphiques, où il montre comment, dans certains textes mettant en scène des bêtes humanisées, les auteurs s'appuient sur des éléments de langage consistant à prêter à certains humains une ressemblance avec un animal donné en raison de tel ou tel trait de caractère, pour esquisser en retour, par projection de ces mêmes traits, une image simpliste et réductrice des membres de cette espèce³¹³. Ce type de pratique relève de ce qu'il appelle un anthropomorphisme « faible », qui s'opposerait par sa naïveté à un anthropomorphisme « fort », autrement dit doté d'un potentiel critique. Ce dernier, au lieu de perpétuer des clichés de façon involontaire, dénoterait une conscience claire de la dialectique ressemblance-différence qui fonde à la fois notre proximité avec les autres êtres vivants et notre incapacité à les connaître véritablement ; il serait alors capable de susciter la réflexion du lecteur sur ces mêmes problématiques³¹⁴, de la même façon que les figures « non-humaines » analysées par Simona Micali. Cette distinction entre une anthropomorphisation réductrice et sa version plus critique nous sera utile pour analyser le traitement accordé aux différents personnages animaux de notre corpus.

³¹² Voir supra, p. 88-89.

³¹³ CLARK Timothy, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 200.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 201.

Clark tente également de répondre à la question de savoir s'il est *possible* de penser et d'imaginer de manière non-anthropomorphique. Selon lui, tout ce qui touche à la subjectivité animale est pour nous fondamentalement « indécidable », ce qui laisse le champ à une certaine dose de projection permettant de nous approcher de l'inconnaissable mais requiert également une forme d'humilité et d'ouverture à l'inconnu : si l'anthropomorphisme n'est pas à rejeter en soi, il est néanmoins important de savoir prendre acte du mystère irréductible, ou « conceptual inviolability » (« inviolabilité conceptuelle »), des animaux non-humains³¹⁵. On retiendra donc essentiellement que les tentatives de créer « an imaginary identification across the species barrier » (« une identification imaginaire au-delà des barrières entre espèces ») peuvent prendre des formes différentes et méritent dans tous les cas une plus grande attention de la part de la critique³¹⁶, en particulier lorsqu'elles comportent une volonté d'« openness to alterity in its own terms » (« ouverture à l'altérité dans ses propres termes »), quitte à ce que cette ouverture soit destinée à « suspend itself before a voiceless enigma » (« se suspendre face à une énigme muette »)³¹⁷.

Nous pouvons étendre le problème de l'anthropomorphisme aux difficultés propres à l'imagination post-apocalyptique – dont relèvent dans des mesures différentes *Il pianeta irritabile* et *Sirene* – : imaginer la disparition totale ou presque totale de l'humanité nécessite d'imaginer à quoi pourrait ressembler une réalité radicalement non-humaine, ce qui est *a priori* impossible du fait même de la nature humaine de notre langage et de nos structures de pensée. Certes, la littérature post-apocalyptique présente rarement des scénarios de pure et simple *dead end*, et la destruction de tout ce que nous connaissons laisse presque toujours la place à une forme de reconstruction, de seconde chance. Cependant, certains récits de science-

³¹⁵ *Ibid.*, p. 196.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 195.

³¹⁷ LAYCOCK Stephen W., « The Animal as Animal : A Plea for Open Conceptuality », in STEEVES P. (dir.), *Animal Others. On Ethics, Ontology, and Animal Life*, Albany, Contemporary Continental Philosophy (SUNY), 1999, p. 281, Cité dans CLARK Timothy, *Ibid.*, p. 196.

fiction adoptent une perspective post-anthropocentriste dans laquelle ce nouveau départ n'est pas celui de l'espèce humaine en tant que telle, mais d'une espèce partiellement ou entièrement différente – ce qui nous ramène à la difficulté de représenter un univers très éloigné du nôtre. Micali donne plusieurs exemples de romans dans lesquels la survie d'un unique personnage humain permet d'avoir un point de vue compréhensible pour le lecteur – un point de vue, donc, anthropomorphique, dans la mesure où l'on a vu que le regard que nous portons sur le monde est nécessairement façonné par les structures de pensée et d'interprétation propres à notre espèce et à notre culture –, qui cependant ne peut que s'arrêter là où le regard humain disparaît³¹⁸. L'anthropomorphisme est donc intrinsèquement lié à la notion, plus spécifique à la narratologie, d'identification, puisqu'il en est apparemment la condition *sine qua non*, mais aussi au problème cognitif pointé par Micali : sommes-nous réellement capables d'imaginer ce que pourrait être un futur post-humain ? Ces remarques pourront nous aider au moment d'analyser la fin de *Il pianeta irritabile*, similaire aux cas que nous venons d'évoquer ; c'est, de manière générale, l'un des romans pour l'analyse desquels la notion d'anthropomorphisme sera la plus importante et la plus problématique, puisque les animaux qui y figurent sont humanisés par bien des aspects, tout en revendiquant une nature parfaitement animale et supérieure *en tant que telle* à la nature humaine.

IV. Allégorie et complexité

La dernière notion que nous souhaitons convoquer, celle d'allégorie, a pour sa part fait l'objet d'utilisation ainsi que de définitions très classiques, et sera surtout précieuse au moment de lire *Il pianeta irritabile*. La critique est en effet unanime quant à la centralité de l'allégorie dans le répertoire formel et rhétorique de Volponi, et en particulier quant à son rôle fondamental dans la construction narrative de *Il pianeta* et de *Le mosche del capitale*. Le procédé est, selon l'angle d'approche adopté, mis en

³¹⁸ MICALI Simona, *Towards a Posthuman Imagination*, op. cit., p. 204-205.

relation avec les influences dantesques ou léopardiennes de Volponi, avec son rapport à tel ou tel genre littéraire, avec l'utopie³¹⁹ ou encore avec le caractère « matérialiste » et l'ancrage politique et idéologique de son écriture³²⁰ ; on ne trouve cependant pas de définition précise de cette notion dans les écrits critiques analysant sa présence chez cet auteur, comme s'il s'agissait d'une notion univoque et dont la nature et les implications ne peuvent qu'être clairement présentes à l'esprit du lecteur. Cette transparence présumée se retrouve dans les accusations de schématisme idéologique et structurel adressés par certains à *Il pianeta*, pour lesquelles l'allégorie est un procédé simpliste au service d'une intention didactique voire moralisatrice. Il nous semble, pour toutes ces raisons important, d'en proposer préalablement une définition raisonnée, d'autant plus qu'elle apportera également des éléments essentiels à l'interprétation des romans d'Ortese.

1. Problèmes de définition

On l'aura compris, la définition de l'allégorie n'est pas – elle non plus – sans poser problème, comme suffirait à le montrer la confrontation des premières entrées pour « allégorie » et « allegoria » dans les dictionnaires de référence français et italien. Dans le *TLFi* :

A.– LITT., B.-A. Mode d'expression consistant à représenter une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit où souvent (mais non obligatoirement) les éléments représentants correspondent trait pour trait aux éléments de l'idée représentée³²¹.

Et dans le dictionnaire *Treccani* :

1. Figura retorica, per la quale si affida a una scrittura (o in genere a un contesto, anche orale) un senso riposto e allusivo, diverso da quello che è il contenuto logico delle parole [...]. Diversamente dalla metafora, la quale consiste in una parola, o tutt'al più in una frase, trasferita dal concetto a cui solitamente e propriamente si applica ad altro che abbia qualche somiglianza

³¹⁹ TORACCA Tiziano, « La favola nella narrativa di Paolo Volponi », *op. cit.*

³²⁰ Pour ces derniers aspects, voir en particulier BETTINI F., CARLINO M., MASTROPASQUA A., MUZZIOLI F., PATRIZI G., *Volponi e la scrittura materialistica*, *op. cit.*

³²¹ « Allégorie », dans le *Trésor de la Langue Française Informatisée*, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/all%C3%A9gorie>. Consulté le 15/08/2020.

col primo, l'allegoria è il racconto di un'azione che dev'essere interpretata diversamente dal suo significato apparente³²².

Les différences entre les deux définitions sont frappantes : l'une met l'accent sur l'abstraction de l'idée représentée ainsi que sur la fréquente équivalence mécanique entre les éléments composant l'*allégorisant* et l'*allégorisé*, tandis que l'autre insiste sur l'écart entre le sens explicite et le sens véritable et caché de l'image ou du récit, qui doit faire l'objet d'une interprétation. La première donne l'impression qu'il s'agit d'un procédé régi par une certaine symétrie que l'on peut rapprocher du schématisme évoqué ci-dessus, la seconde met plutôt en avant le processus de déchiffrement, qui est loin d'impliquer nécessairement la même simplicité. Cette divergence – dont les caractères décrits ne sont pas incompatibles, chaque définition choisissant seulement d'en privilégier certains jugés plus importants – s'explique par le fait que, contrairement à la vision la plus commune que l'on en a aujourd'hui, l'allégorie est en réalité une notion problématique et dont la nature exacte a pu, au cours de l'histoire, être largement sujette à débat. Nous nous appuyerons, pour restituer le plus brièvement possible les enjeux liés à cette question, sur la partie théorique de l'ouvrage de Francesco Muzzioli sobrement intitulé *L'allegoria* (2016), qui propose une reconstruction problématisée des évolutions et des différentes conceptions qui ont marqué l'histoire de l'allégorie.

Le premier point commun qui émerge de ces écrits est la division, sur le plan historique et conceptuel, de la compréhension de l'allégorie en deux filons ou deux « temps » : celui de l'allégorie comme interprétation, qui correspond au point de vue du lecteur ou exégète, et celui de l'allégorie comme projet, correspondant au point de vue de l'auteur. Ces deux temps sont loin d'être exclusifs l'un de l'autre et, s'ils

³²² Trad. « Figure rhétorique consistant à confier à un écrit (ou plus généralement à un contexte, y compris oral) un sens caché et allusif, différent de celui du contenu logique des mots [...]. À la différence de la métaphore, qui consiste en un mot ou tout au plus en une phrase, transféré du concept auquel il s'applique de façon habituelle et appropriée à un autre possédant une ressemblance avec le premier, l'allégorie est le récit d'une action qui doit être interprétée différemment de son sens apparent. »

correspondent bien à une évolution globale, leur coexistence pendant de nombreux siècles a contribué à compliquer la définition du terme.

La première acception renvoie à une méthode de lecture dont l'objectif est de trouver la signification cachée de textes canoniques, généralement pour les rendre compréhensibles et adaptés à une époque différente de leur contexte d'écriture et cohérents avec l'idéologie de l'interprète³²³. Il a principalement concerné, dans les sociétés occidentales antiques et jusqu'au Moyen-Âge, les exégèses bibliques – avec la formulation par Augustin de Dacie de la doctrine des quatre niveaux de lecture, dont l'allégorie au sens étroit serait le second.

C'est bien sûr l'allégorie comme projet et comme procédé rhétorique et représentationnel qui nous intéresse le plus ; le terme, qui signifie en grec « parler-autre », acquiert ce sens seulement à l'époque romaine, même si l'idée qu'il recouvre était déjà exprimée en grec par des termes presque synonymes comme « *hyponoia* » (signification sous-jacente). Les auteurs du *Cambridge Companion to Allegory* soulignent comment ce glissement sémantique a indiqué ou favorisé un rapprochement de l'allégorie avec le domaine de la rhétorique, puisqu'elle a pu à partir de ce moment être considérée comme un trope à part entière – mais aussi, selon les cas, comme un genre, un mode, une technique –, parfois décrit comme « *continued metaphor* » (« métaphore continuée »)³²⁴. Cette définition est cohérente avec le fait, déjà indiqué, qu'il s'agit essentiellement de désigner une chose par une autre – ce qui est la nature même de la métaphore –, mais que cette substitution s'effectue non sur le plan de la langue mais sur celui de la narration ou des images, l'idée exprimée pouvant prendre la forme d'événements comme de figures, humaines ou non.

L'allégorie entretient donc logiquement un lien étroit avec la personnification, quoique cette dernière ne soit pas une condition nécessaire à son existence : la célèbre image du navire représentant la situation politique de la République, que l'on doit à

³²³ MUZZIOLI Francesco, *L'allegoria*, Rome, Lithos, 2016, p. 35.

³²⁴ COPELAND Rita, STRUCK Peter T., *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 2.

Horace, est la preuve par l'exemple que le signifiant peut tout aussi bien être un objet – mais aussi un animal réel ou fantastique, ou encore un végétal – qu'une personne humaine³²⁵. Cela dit, comme le remarque Muzzioli, la dimension de personnification n'est jamais totalement absente, dans la mesure où des caractéristiques humaines sont toujours attribuées aux signifiants non-humains, quand ils ne sont pas transformés en « personnes » par le biais d'un discours qui leur est adressé sous forme d'apostrophe. On verra, en effet, que les ressemblances comportementales voire physiologiques des animaux de *Il pianeta* avec des humains sont indissociables de leur signification allégorique.

2. Un procédé simpliste ?

Une autre caractéristique notable est que ce trope est rarement simple et tend à être constitué par une pluralité d'éléments dont l'interaction est essentielle à la compréhension du sens ; cet aspect, loin de rendre plus évidente la signification des allégories, tend à la rendre plus complexe et équivoque. On peut citer avec Muzzioli l'exemple de la célèbre gravure de Dürer intitulée *Melencolia* : si la didascalie, comme c'est le cas pour de nombreuses allégories picturales, explicite le sens global de l'image, la profusion d'objets qui entoure le personnage (ce dernier étant l'incarnation à proprement parler de l'état d'âme en question), pratiquement impossible à décrire de façon exhaustive, lui ajoute une profondeur et une complexité difficiles à démêler complètement – car il est loin d'être aisé de comprendre le lien de chaque élément avec le thème de la gravure ainsi que les liens qu'ils entretiennent entre eux³²⁶.

Ce cas singulier est l'un des très nombreux exemples qui permettent à Muzzioli de réfuter le lieu commun, fréquent à l'âge moderne, selon lequel l'allégorie serait un procédé simpliste, associant de façon symétrique et mécanique les composantes du signifié (ou « allégorisé ») à celles du signifiant (« allégorisant»). Cette vision réductrice de l'allégorie a eu une longue vie et persiste encore, en grande partie en raison d'une

³²⁵ MUZZIOLI Francesco, *Ibid.*, p. 18

³²⁶ *Ibid.*, p. 96.

tradition qui a culminé avec l'esthétique romantique et qui l'a opposée de manière radicale, quoique pas toujours solidement justifiée, à la notion de « symbole ».

Si certaines voix se sont toujours élevées pour remettre en question cette hiérarchie, celle de Walter Benjamin est de loin la plus notable. Il revendique pour l'allégorie une capacité de représentation au sens fort : loin d'être un artifice rhétorique, simple véhicule d'un discours didactique ou édifiant, elle constitue une véritable « forme expressive », inventive et « éruptive », apte à frapper le lecteur ou le spectateur et à réveiller toutes sortes d'émotions. Il identifie en outre une logique « dialectique » de l'allégorie : dialectique de l'allégorisant arraché à son contexte ou à son sens commun et de l'allégorisé qui n'est représenté que partiellement, mais aussi dialectique entre « convention » (on pense à toutes les accusations de conventionnalité adressées à ce type de figures) et « expression ». Il y aurait beaucoup plus à dire des analyses de Benjamin, mais l'on en retiendra l'idée féconde d'une liberté absolue de l'allégorie quant à l'attribution des significations ; toute chose peut, en fin de compte, en arriver à signifier n'importe quelle autre chose.

3. Évolutions dans la modernité et la postmodernité

En littérature, c'est avec Baudelaire et les centaines de personnifications présentes dans son œuvre que l'histoire de l'allégorie connaît un tournant et un renouvellement radical, puisque, non content de la réhabiliter, il la dédouble, la multiplie, lui fait prendre les formes les plus variées. Ce passage est perceptible dans les écrits de nombreux poètes italiens du *XX^{ème}* siècle, que Muzzioli recense de manière non exhaustive, parlant d'allégories « disséminées et contaminées »³²⁷. L'évolution la plus notable réside dans le déclin progressif de l'allégorisé, l'allégorie devenant bien souvent « vide » et essentiellement interrogative, comme dans les tableaux « métaphysiques » de De Chirico, où l'hétérogénéité des objets représentés amène à des questionnements sans fin sur l'existence ou non d'un rapport caché qui les lierait

³²⁷ *Ibid.*, p. 216.

et déterminerait leur sens. D'une manière générale, on voit se multiplier les allégories « senza chiave » (« sans clef ») : leur statut d'allégorie est indiqué par le manque de naturel des scènes ou des objets montrés, mais il est impossible de parvenir à une interprétation définitive – bien loin, donc, des titres et légendes explicatives qui guidaient le lecteur ou l'observateur des allégories traditionnelles vers une compréhension univoque de leur sens.

À l'époque contemporaine, l'allégorie a été revisitée par différentes avant-gardes et courants critiques, devenant finalement tellement banale qu'elle a pu en être « depotenziata » (« affaiblie »), qu'il s'agisse de la conception propre au déconstructionnisme américain selon laquelle elle ne transmet jamais autre chose que sa propre impossibilité de signifier ou, dans les années 2000, de l'affirmation par le collectif Wu Ming, dans son manifeste *New Italian Epic*, que toute narration est par nature allégorique – dans le sens où elle peut faire l'objet d'une interprétation révélant ses significations cachées.

Plus intéressante nous semble la position liée à la critique et à l'écriture « matérialiste » dont Muzzioli, avec les autres responsables des *Quaderni di critica*, se fait le représentant : l'allégorie, dans une conception en grande partie benjaminienne, possède, grâce à sa capacité à accueillir la contradiction sous toutes ses formes, un fort potentiel critique et même une valeur fondamentalement idéologique, venant fissurer la certitude bourgeoise et capitaliste « di uno sviluppo positivo e di una appropriazione progressiva della realtà » (« d'un développement positif et d'une appropriation progressive de la réalité »)³²⁸. Ces mêmes auteurs reviennent d'ailleurs sur le thème de l'allégorie comme procédé littéraire intrinsèquement politique dans leur anthologie de 1995 sur Volponi et l'écriture matérialiste : elle vient remplacer le modèle « usé » de la réflexion (« rispecchiamento ») descriptive par ses caractéristiques propres que sont la dialectique, le mouvement et l'interaction parfois conflictuelle entre les parties qui la composent, offrant ainsi la « giusta risoluzione del

³²⁸ A.A.V.V., *Quaderni di critica*, « Per una ipotesi di "scrittura materialistica" », Foggia, Bastogi, 1981, p. 33 ; cité par Muzzioli, *Ibid.*, p. 252.

problema della natura politica della scrittura » (« juste résolution du problème de la nature politique de l'écriture »). Cette vision de l'allégorie évite l'alternative entre « verticalité » et « horizontalité » : elle n'a pas un sens unique, mais ne se disperse pas dans l'infinité de sens possibles affirmée par le postmodernisme³²⁹. L'allégorie, dans cette optique, a toujours au moins deux niveaux de signification – littérale et métaphorique – et affiche ostensiblement les différences entre l'image et le concept exprimé, ce qui lui donne une indubitable valeur métalittéraire et métalinguistique. Enfin, elle s'inscrit globalement dans une conception de l'écriture à l'enseigne de la contradiction et du refus de tout dogmatisme ou essentialisme :

l'allegoria [...], rappresentando il processo stesso della significazione, relativizzando la "verità" dell'enunciato alla funzionalità contingente del discorso, alle sue occasionali argomentazioni, dichiara la propria alterità rispetto a un'idea della letteratura come mondo dei valori fissi ed assoluti, innesca la contraddizione costante tra la persuasività del proprio discorso e la precarietà, la provvisorietà dei significati che organizza ed enfatizza³³⁰.

Sans embrasser l'intégralité de ces définitions très orientées idéologiquement, nous pouvons reprendre à notre compte l'idée d'une allégorie possédant par nature un sens pluriel, étroitement liée à la notion de contradiction et, pour ces deux raisons, susceptible d'apporter à un texte littéraire une valeur critique aussi subtile qu'efficace, souvent en lien avec sa dimension politique au sens large. Nous ajouterons que, parmi les quatre notions que nous avons choisies comme outils privilégiés d'interprétation des œuvres, elle peut surtout être rapprochée de l'anthropomorphisme : l'un et l'autre, en effet, peuvent impliquer de parler de l'humain en prétendant parler d'autre chose, et par conséquent traiter le non-humain comme un simple vecteur de signification plutôt que comme un objet d'attention en soi, tout en le réduisant à des caractéristiques

³²⁹ BETTINI F., CARLINO M., MASTROPASQUA A., MUZZIOLI F., PATRIZI G., *Volponi e la scrittura materialistica*, op. cit., p. 12.

³³⁰ *Ibid.*, p. 25. Trad. : « l'allégorie [...], en représentant le processus même de la signification, en relativisant la « vérité » de l'énoncé par rapport à la fonctionnalité contingente du discours, à ses argumentations occasionnelles, déclare sa propre altérité vis-à-vis d'une idée de la littérature comme monde des valeurs fixes et absolues, elle amorce la contradiction constante entre le caractère persuasif de son propre discours et la précarité, la nature provisoire des significations qu'il organise et emphatise. »

stéréotypées voire erronées. Anthropomorphisme et allégorie, néanmoins, peuvent aussi donner lieu à des représentations bien plus complexes, acquérant dans certains cas la capacité de porter un discours réflexif et critique – en ce sens, on pourrait tout à fait reprendre l’opposition proposée par Clark et parler d’une allégorie « forte » et d’une allégorie « faible », la première étant bien sûr beaucoup plus intéressante pour nos analyses. On postulera par conséquent que l’allégorie peut elle aussi jouer un rôle actif dans des dispositifs textuels mettant en œuvre un questionnement sur la nature et les relations de l’humain et du non-humain, en se configurant comme le lieu où s’entrecroisent de manières variées la représentation des animaux “pour eux-mêmes” et leur utilisation symbolique au service de significations concernant la sphère humaine.

Conclusions

Les différentes notions abordées dans ce chapitre – qui peuvent renvoyer à tous les aspects de la création littéraire, allant du *topos* thématique à la structure même du récit, en passant par les procédés stylistiques et métaphoriques – ont toutes en commun un fort potentiel d’ouverture à l’altérité la plus radicale. Il peut s’agir aussi bien de l’accueillir à l’intérieur du personnage humain principal à travers une transformation lente ou instantanée que d’envisager l’existence de subjectivités non-humaines et tenter de leur donner une voix. Dans tous les cas, les frontières entre les catégories de l’humain et du non-humain apparaissent comme beaucoup moins étanches que la philosophie classique ne le concevait, ce qui permet de soulever de nombreux questionnements proches des préoccupations du posthumanisme sur la nature et le statut de l’humain comme de l’animal, et, au-delà, sur les mécanismes de construction du Même et de la différence et les logiques de domination qui en dérivent. Nous ne prétendons cependant pas affirmer qu’il s’agirait de notions anti-anthropocentriques par essence – l’essentialisme étant à l’opposé des principes sur lesquels se base cette étude – : nous les voyons plutôt comme des outils qui, de même que la technologie,

peuvent avoir des effets très divers en fonction de la manière dont on les utilise, laquelle dérive elle-même toujours de présupposés idéologiques, explicites ou non. C'est pourquoi leur interprétation se fera au cas par cas et devrait nous aider à mettre en lumière les spécificités de chaque œuvre et de son rapport à la tradition et aux questions qui nous intéressent.

Conclusion générale du panorama théorique

Le parcours théorique qui s'achève ici reflète deux logiques croisées. La première est chronologique et devrait avoir fait apparaître la façon dont l'idée d'une différence fondamentale entre humain et animal, ainsi que de la supériorité du premier et de son droit de disposer à son gré de tous les autres êtres vivants, ont joui d'un large consensus au fil des siècles, avant de faire l'objet de contestations d'une ampleur inédite dans les dernières décennies. La seconde consiste en une sorte de zoom conceptuel progressif : nous avons commencé par dessiner le cadre intellectuel et idéologique global dans lequel s'insère toute réflexion sur l'animalité dans notre culture, pour nous focaliser ensuite plus spécifiquement sur deux courants de pensée contemporains – le posthumanisme philosophique et l'écoféminisme – qui se définissent avant tout par l'attention critique à laquelle ils soumettent la tradition humaniste, mais aussi par leur volonté affichée d'apporter un éclairage différent sur des questions millénaires, aptes à susciter une véritable transformation de notre manière d'habiter le monde ; enfin, nous nous sommes concentrée sur des notions spécifiques dotées d'implications proches de la pensée de ces filons anti- ou post-anthropocentristes, mais relevant du domaine de la création et de l'analyse littéraire, et qui se trouveront au cœur de la méthodologie adoptée pour analyser les œuvres de Volponi, d'Ortese et de Pugno.

Nous avons pu voir que des questions centrales dans les débats de l'Antiquité sur l'animalité ont conservé une certaine actualité, tout en connaissant des redéfinitions successives en fonction des époques. Celle de l'âme, en particulier, a naturellement subi un important déclin en tant que telle à mesure que la société et la philosophie se sont sécularisées, mais a laissé place à des interrogations sur l'intelligence et la conscience animale, qui en sont d'une certaine manière une reformulation adaptée à la mentalité plus scientifique propre à la modernité. Cette urgence, toujours présente, de

définir les similitudes et les différences entre humain et animal non-humain montre bien à quel point, comme nous l'avions anticipé en introduction, l'ontologie et l'éthique sont indissociables : l'être humain a besoin de comprendre exactement ce qu'est n'importe quelle entité pour pouvoir décider quelles doivent être ses relations avec elle et le traitement à lui accorder, mais la façon dont il décrit les altérités est presque toujours influencée par son besoin de réaffirmer sa propre unicité. Jusqu'à une époque récente, les définitions des différents êtres vivants se basaient essentiellement voire exclusivement sur les qualités psychiques ou intellectuelles, le corps étant la plupart du temps considéré comme une dimension négligeable pour juger de leur proximité réciproque – sans doute pour la simple raison que, comme l'affirme l'anatomie comparée, il n'y a pas de différence substantielle entre l'humain et les animaux les plus proches de lui du point de vue de la biologie.

C'est entre autres choses contre cette conception du corps comme élément non essentiel dans la définition de l'être humain que s'érige le posthumanisme philosophique : il en fait au contraire le centre de son ontologie, puisque c'est dans le corps que le désir, moteur de la subjectivité, a son siège, et que s'effectuent les multiples hybridations qui forment tout individu. L'humain est par ailleurs ramené à son rang d'espèce parmi les espèces et appelé à développer de nouvelles valeurs, nécessaires pour affronter les défis de notre époque : un sens de la responsabilité bien plus important, une solidarité inter-espèces, la reconnaissance des altérités et de la dépendance réciproque qui nous relie à tous les êtres autour de nous. Il s'agit donc d'une conception du monde tout à fait « anthropo-décentrée », qui implique par ailleurs une forte convergence des luttes pour l'émancipation des "minorités" au sens le plus large. Anti-anthropocentrisme, anti-européocentrisme et féminisme s'entrelacent pour former une conscience sociale et politique plus globale, dont l'objectif est de combattre la totalité des mécanismes d'oppression structurant la société, depuis toujours et plus que jamais à l'ère du néo-capitalisme mondialisé.

Il est temps d'entrer dans le vif du sujet et d'aborder le premier auteur – et le seul homme – de notre corpus, dont le centenaire est fêté en cette année 2022, Paolo Volponi.

**DEUXIEME PARTIE – VOLPONI, UN PRECURSEUR DU
POSTHUMANISME ?**

Chapitre 4 – Présentation de l’auteur

I. Biographie synthétique : engagement, utopie et désillusion³³¹

Nous allons à présent proposer une présentation raisonnée de l’homme et de l’auteur Paolo Volponi – chez qui, on le verra, l’intrication entre vie personnelle et professionnelle, engagement politique, réflexions théoriques et production littéraire est particulièrement frappante. L’examen de ces différents aspects de son existence nous sera utile pour comprendre les rapports qu’il entretenait avec la nature au sens large, avec le capitalisme et l’histoire de l’être humain ou encore avec l’idéologie communiste, autant d’éléments importants pour éclairer notre lecture de *Il pianeta irritabile* et celle, concomitante mais beaucoup moins poussée, de *Corporale*. Ces éléments sont par ailleurs particulièrement centraux dans l’élaboration et l’évolution du rapport de l’écrivain urbinata à l’utopie, laquelle constitue une dimension récurrente de son œuvre et aura une place de choix au moment d’analyser la portée éthique et politique de *Il pianeta*.

1. *Enfance et prime jeunesse*

Paolo Volponi naît en 1924 à Urbino, ville qu’il sera amené à quitter mais à laquelle il restera toujours très attaché. Ses parents sont unis par un mariage d’intérêt, du fait que son père, Arturo, travaille dans l’atelier de briques de son propre père, ce qui représente une activité pionnière dans cette petite ville proto-industrielle fait de lui un très bon parti ; on peut donc parler d’une appartenance originelle à la petite bourgeoisie urbinata. L’enfance du petit Paolo semble avoir été marquée par une

³³¹ Pour les éléments biographiques, voir, sauf mention contraire, ZINATO Emanuele, « Cronologia », in VOLPONI Paolo, *Romanzi e prose*, vol. I, Turin, Einaudi, 2002, p. XLVII-LXXIX.

carence d'intérêt et d'affection qu'explique peut-être cette union tout sauf passionnelle :

ho sofferto molto nella mia infanzia proprio nel rapporto con mio padre e mia madre [...]. I bambini sono giudici implacabili, [...] hanno un'attesa nei confronti dei propri genitori totale : di affetto, di insegnamento, di indicazioni, di protezione. Quando tutto questo manca ecco che il bambino si chiude in sé e diventa nevrotico³³².

Les figures paternelle et maternelle joueront chacune un rôle important dans la construction des thématiques et de la poétique même de Volponi, constituant, selon Mauro Candiloro qui reprend dans sa thèse les principes de la biographie sociologique de Bernard Lahire, les principaux « schèmes » de toute sa première poésie³³³. Le père représente avant tout le modèle de « l'homme complet », celui qui sait réunir en lui les capacités intellectuelles et pratiques, tandis que la mère est essentiellement « la matrice d'une sensualité qui oscille entre luxuriance et répulsion et qui englobe à la fois les interlocutrices amoureuses du poète et le paysage au sens large »³³⁴.

Un autre aspect récurrent dans les comptes-rendus de son enfance est son rapport conflictuel à l'école : il s'y montre timide et peu à l'aise, préférant de loin fréquenter la briqueterie, explorer la campagne où vivent ses grands-parents et se plonger seul dans la lecture d'auteurs comme Salgari, London ou Dumas. Premier de sa famille à faire des études secondaires, il intègre le lycée Raffaello Sanzio où il vit une première année désastreuse puis, ayant été recalé, rencontre des élèves d'extraction populaire et paysanne qui forcent son admiration par leur façon d'allier intellect et habileté manuelle. Il fait par ailleurs la connaissance d'un nouveau professeur qui aura une influence positive sur lui, faisant le lien entre les œuvres latines et la vie concrète, et l'amenant surtout à des lectures décisives pour sa formation et sa poétique : Dante, saint François, les grands auteurs russes, *Don Quichotte* et les *Malavoglia*, Pirandello et

³³² BENASSI Anna, *Un Autore, una città. Interviste con Giorgio Bassani, Carlo Bernari, Alberto Bevilacqua, Alberto Moravia, Giovanni Testori, Paolo Volponi*, Turin, Eri, 1982, cité dans *Ibid.*, p. XLVIII.

³³³ CANDILORO Mauro, *La poésie de Volponi comme forme complexe de relation*, Thèse de doctorat soutenue en juin 2018 à l'Université Paris Nanterre (dactyl.).

³³⁴ *Ibid.*, p. 54.

D'Annunzio, ainsi que les poètes modernes comme Ungaretti, Montale ou Quasimodo³³⁵. C'est à la même époque qu'il découvre la grande peinture italienne, pour laquelle il nourrira une passion telle qu'il deviendra plus tard collectionneur d'art.

Volponi fait l'expérience de la Résistance en 1943, ayant rejoint le maquis au lieu de répondre à l'appel de la République de Salò, avec l'aide de son père et accompagné de camarades comme lui alors peu politisés ; cet épisode se conclut quelques mois plus tard avec la libération d'Urbino par l'armée alliée, qui éveille chez lui comme chez beaucoup d'autres la sensation d'une liberté nouvelle et immense. Il lit de nouveaux auteurs dans l'après-guerre, époque pleine d'espoirs en un renouveau social et politique qui seront vite déçus : « Verri e Cattaneo, Bruno e Campanella, Galileo, Vico e certi utopisti minori del Settecento »³³⁶. Il commence à participer à la vie intellectuelle de la ville et à se rapprocher de la politique, en particulier du Parti d'Action ; c'est à cette période que l'on peut faire remonter la naissance de ses idées concernant les liens entre littérature et politique, mais aussi, sur un autre plan, sa passion pour l'art de la gravure, découverte à travers l'œuvre de Luigi Bartolini.

2. *L'expérience sociologique et le rêve olivettien*

C'est en 1950 que Volponi rencontre, grâce à Franco Fortini et Carlo Bo, celui qui deviendra l'un de ses « maîtres » – l'autre étant Pasolini³³⁷ –, à savoir Adriano Olivetti, industriel visionnaire dont il embrassera pleinement le rêve d'une entreprise « sociale » et participative au sens le plus fort ; personnalité qui, selon les termes de Zinato, « ebbe un peso straordinario nella maturazione civile, industriale e ideologica

³³⁵ ZINATO Emanuele, « Cronologia », *op. cit.*, p. LII. Voir aussi, pour des remarques de Volponi sur ses auteurs de prédilection et en particulier sur saint François, VOLPONI Paolo, LEONETTI Francesco, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Turin, Einaudi, 1995.

³³⁶ Interview à Volponi, in CAPOZZI R., *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Lecce, Manni, 1991, p. 167, cité in ZINATO, *Ibid.*, p.LV. Trad. « Verri et Cattaneo, Bruno et Campanella, Galilée, Vico et certains utopistes mineurs du XVIII^e siècle. »

³³⁷ *Il leone e la volpe*, p. 37. Dorénavant, pour les ouvrages de Volponi déjà cités, nous nous contenterons de mentionner le titre.

dell'autore (« eut un poids extraordinaire dans la maturation civique, industrielle et idéologique de l'auteur »)³³⁸. Ce dernier l'embauche d'abord comme sociologue, le chargeant de mener des enquêtes dans le Sud pour le compte de l'Unrra-Casas, agence dépendant des Nations-Unies et ayant pour mission la reconstruction des habitations détruites pendant la guerre. Volponi passe ainsi quatre ans à recueillir toutes sortes d'informations sur les habitants des Abruzzes, de la Calabre et du Molise, et à observer de près les projets immobiliers et sociaux d'Olivetti pour le *Mezzogiorno*. Il se rend ensuite à Rome pour exercer des fonctions de coordinateur et diriger la revue « Centro sociale ».

Sa première publication est celle du recueil poétique *Il ramarro* en 1948, suivie en 1955 par celle du deuxième, *L'antica moneta*, qui en reprend certains textes en y ajoutant de nouveaux. Volponi obtient en 1954 le prix Carducci pour les poèmes qui deviendront *L'antica moneta* l'année suivante, arrivant *ex aequo* avec Pasolini qui n'apprécie guère de devoir partager le prix avec un auteur presque inconnu, mais qui reconnaîtra par la suite la valeur de l'écriture volponienne. Cette rencontre avec Pasolini aura d'importantes implications sur l'évolution de la poétique de Volponi, auxquelles n'est pas étrangère la fondation de la revue *Officina*, véritable « scuola letteraria » (« école littéraire ») pour le jeune poète, qui l'aidera à sortir des « suggestioni postermetiche o ermetiche » (« suggestions post-hermétiques ou hermétiques »)³³⁹ et des schémas « *novecenteschi* » (du XX^{ème} siècle)³⁴⁰.

Il quitte Rome pour Ivree en 1956, ayant été chargé par Olivetti de diriger les services sociaux de l'entreprise, mission qu'il décrira ainsi dans *Il leone e la volpe* :

Alla Olivetti mi interessavo dei servizi sociali, che comprendevano molti aspetti della vita dell'azienda e di chi ci lavora : biblioteca, mense, trasporti, alloggi, nidi, assistenza sanitaria. Incontravo rappresentanti sindacali e

³³⁸ ZINATO Emanuele, *Volponi, op. cit.*, p. 15.

³³⁹ CAMON Ferdinando, *Il mestiere di scrittore*, Milan, Garzanti, 1973, p. 126.

³⁴⁰ VOLPONI Paolo, « Officina prima dell'industria » (1975), in ID., *Romanzi e prose*, vol. I, *op. cit.*, p. 1066.

operai. Tutta l'attività dei servizi sociali era sotto il controllo del Consiglio di Gestione, eletto sindacalmente³⁴¹.

Il insiste, dans le même dialogue avec son ami Leonetti publié en 1994, sur les particularités de l'entreprise, qui a continué à avoir un « Conseil de Gestion » et d'une manière générale à être dans le dialogue avec les syndicats même lorsque cela a cessé d'être la norme en Italie³⁴². Mais Olivetti se distinguait principalement par la manière dont il s'entourait d'intellectuels d'orientation variée, « uomini di ricerca » (« hommes de recherches ») et poètes, « perché li riteneva portatori di una capacità di operare, di innovare » (« parce qu'il les estimait porteurs d'une capacité à œuvrer, à innover »)³⁴³. confiant par exemple la publicité au poète Sinisgalli. Il charge aussi des sociologues d'étudier la vie de l'usine, des urbanistes de construire une ville industrielle agréable et fonctionnelle, loin des stéréotypes de la « periferia industriale nel senso corrente della parola, una città squallida, come dormitorio » (« périphérie industrielle au sens courant du terme, une ville glauque, une ville-dortoir »)³⁴⁴. Olivetti représente la figure de l'homme éclairé qui, loin d'adhérer à l'idéologie croissante du capitalisme effréné et du profit à tout prix, estime que l'industrie et ses bénéfiques doivent continuer à relever du bien commun. Volponi résume en quelques phrases la vision qu'il en a gardée en 1994 :

Nemmeno Adriano Olivetti è mai stato capito come un vero maestro dell'industria e della cultura del Paese : comme un innovatore, un creatore e un vero riformatore. Con le sue fabbriche, con la sua ricerca scientifica e tecnologica, con i suoi esperimenti sociali e di comunicazione, Adriano era un vero protagonista del rinnovamento del Paese. E lo era realizzando metodi, aggregazioni e conquiste "di sinistra", cioè di crescita culturale, sociale ed economica³⁴⁵.

³⁴¹ *Il leone e la volpe*, p. 34. Trad. « À la Olivetti, je m'occupais des services sociaux, qui comprenaient de nombreux aspects de la vie de l'entreprise et de ceux qui y travaillent : bibliothèques, cantines, transports, logements, crèches, assistance sanitaire. Je rencontrais les représentants syndicaux et les ouvriers. Toute l'activité des services sociaux était sous le contrôle du Conseil de Gestion, élu par les syndicats. »

³⁴² *Ibid.*, p. 38.

³⁴³ *Ibid.*, p. 36.

³⁴⁴ *Loc. Cit.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 40. Trad. « Adriano Olivetti non plus n'a pas été compris comme un véritable maître de l'industrie et de la culture du Pays : comme un innovateur, un créateur et un véritable réformateur. Avec ses usines, avec sa recherche scientifique et technologique, avec ses expérimentations sociales et

Cet épisode, quoique d'une certaine durée et surtout d'une grande importance non seulement dans la vie de Volponi mais plus largement dans l'histoire de l'industrie italienne, se conclut par un échec : « L'esperienza poi si è frantumata. »³⁴⁶ Le déclin de l'utopie est scellé par la mort d'Olivetti en 1960, ses héritiers ne suivant que partiellement ses principes et procédant à des investissements massifs qui provoqueront bientôt une crise sans précédent. Volponi reste pourtant fidèle à son poste, acceptant même en 1966 celui de chef du personnel ; il promeut une intense réorganisation du travail au sein de l'entreprise et une décentralisation qui réponde aux vœux de son dirigeant défunt ; mais il finit par démissionner en 1971, tout juste après avoir accepté de devenir PDG de l'Olivetti, lorsque son président, Bruno Visentini, décide de lui imposer comme codirecteur un ancien militaire.

Loin de renoncer à son engagement dans le monde de l'industrie, il accepte quelques mois plus tard l'offre d'Umberto Agnelli, dirigeant de la Fiat, d'intégrer son entreprise. Volponi décrira ainsi son rôle, ou du moins celui qu'il souhaitait jouer :

Poi mi sono occupato dei rapporti tra la Fiat e i suoi territori : affrontavo problemi urbanistici : di dimensione esatta della fabbrica rispetto a un certo territorio, di equilibrio fra il peso della fabbrica e le necessità intrinseche del territorio, di ordine nella pianificazione, affinché l'industria divenisse elemento economico portatore di beni, non elemento sopraffattore che spezza l'equilibrio urbanistico e demografico del territorio, brutalizzandolo come un'appendice secondaria³⁴⁷.

La conception des rapports entre industrie et territoire qui transparaît dans ces lignes est à l'opposé de celle d'Agnelli, qui a du mal à supporter sa liberté intellectuelle jamais réduite au silence ; Volponi finit par être contraint de démissionner en 1975, après avoir osé annoncer publiquement qu'il voterait pour le Parti communiste aux

de communication, Adriano était un véritable protagoniste du renouvellement du Pays. Et il l'était grâce à des méthodes, des agrégations et des conquêtes "de gauche", c'est-à-dire de croissance culturelle, sociale et économique. »

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 39. Trad. « L'expérience a ensuite volé en éclats ».

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 35. Trad. « Ensuite, j'ai travaillé sur les relations entre la Fiat et ses territoires : j'affrontais des problèmes d'urbanisme : de dimension exacte de l'usine par rapport à un certain territoire, d'équilibre entre le poids de l'usine et les nécessités intrinsèques du territoire, d'ordre dans la planification, afin que l'industrie devienne un élément économique porteur de biens, et non un élément écrasant qui brise l'équilibre urbain et démographique du territoire, le brutalisant comme un appendice secondaire. »

élections municipales. C'est là la fin de sa carrière industrielle, marquée par une désillusion à la hauteur des espérances pour lesquelles il a longtemps combattu :

saranno i risentimenti di chi nell'industria ci ha speso venticinque anni ritenendola uno strumento di modernità del Paese ma accorgendosi alla fine che è solo uno strumento del capitale. La verità è che il capitale se ne frega altamente del Paese³⁴⁸.

Cette longue période passée à travailler pour l'Olivetti est également celle de sa naissance comme romancier ; en effet, si, après *Le Porte dell'Appennino*, paru en 1960, il ne publie plus de vers pendant un certain temps, son premier roman, *Memoriale*, voit le jour dans son bureau de dirigeant industriel entre 1960 et 1961 (c'est-à-dire durant la période entourant la mort d'Olivetti) et paraît en 1962. La genèse du roman est étroitement liée à ce contexte, puisque l'idée lui vient d'une lettre trouvée sur son bureau, écrite par un ouvrier en souffrance dont les doléances viendront alimenter directement le personnage d'Albino Saluggia et les vicissitudes qu'il affronte. Il présente dans ce premier roman une vision déjà très ambivalente de la vie d'entreprise, affirmant dès la note placée en introduction vouloir rendre compte non d'événements propres à un site particulier mais d'un fonctionnement et d'une aliénation qui relèvent de l'activité industrielle en général : « La "città industriale" non ha identità, anche perché l'autore non vuole che, con la pretesa di riconoscere una città o una fabbrica, si giunga ad attribuire soltanto a questa le cose narrate »³⁴⁹. Dans le même temps, le choix d'un personnage en plein délire de persécution ne peut que pousser le lecteur à remettre en question la validité des faits narrés et des critiques qui en découlent. Le succès connu dès ce premier essai par Volponi romancier, à la suite de la publicité particulièrement élogieuse de Pasolini qui a pu avoir une influence sur sa réception³⁵⁰,

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 111. Trad. « ce sont sans doute les ressentiments de quelqu'un qui y a passé vingt-cinq ans, dans l'industrie, la considérant comme un instrument de modernisation du Pays mais se rendant finalement compte qu'elle n'est qu'un instrument du capital. La vérité est que le capital se fiche complètement du Pays. »

³⁴⁹ VOLPONI Paolo, *Memoriale*, Turin, Einaudi 1981 (1962), p. 2. Trad. « La "ville industrielle" n'a pas d'identité, entre autres parce que l'auteur ne souhaite pas que, sous prétexte de reconnaître une ville ou une usine, on en arrive à attribuer les faits narrés uniquement à cette dernière. »

³⁵⁰ ZINATO Emanuele, *Volponi, op. cit.*, p. 125-126.

contribuera au déséquilibre qui caractérise aujourd'hui la connaissance et la reconnaissance de sa poésie d'une part (pratiquement ignorée) et de sa prose de l'autre, gratifiée d'une place de choix dans ce que l'on pourrait appeler le canon de la « littérature industrielle » italienne. L'année 1962 est tout aussi heureuse pour Volponi sur le plan personnel, puisque Giovina, qu'il a épousée en 1959 et avec qui ils ont déjà eu une fille, Caterina, donne naissance à leur deuxième enfant, Roberto.

La macchina mondiale, publié en 1965 et vainqueur du prestigieux *Premio Strega* de cette même année, trouve lui aussi sa principale source d'inspiration dans un élément biographique, à savoir la rencontre à Ivree d'un paysan utopiste piémontais. Ce sont ses idées qui inspireront le « trattato » (« traité ») d'Anteo Crocioni sur l'origine de l'univers et des êtres humains, créés selon le dessein d'entités supérieures et mystérieuses appelées les « automi-autori » (« automates-auteurs ») ; c'est dans ce texte que, selon Zinato, la prose de Volponi acquiert une « qualità speculativa » (« qualité spéculative »)³⁵¹ qui aura la vie longue. C'est dans *La macchina mondiale* que l'on trouve les premières traces d'une dimension utopique de l'écriture narrative volponienne, dont l'importance a pu être démontrée dans les décennies suivantes par un certain nombre d'événements et de publications critiques³⁵².

Si *Foglia mortale*, son recueil poétique suivant, ne paraît qu'en 1974, les poèmes qui le composent ont été écrits au cours des mêmes années que les deux premiers romans ; ce fait n'est pas insignifiant car il permet de mettre en lumière la manière dont Volponi concevait l'écriture poétique comme complémentaire de l'écriture romanesque, chacune explorant naturellement les mêmes problématiques liées à une certaine époque de sa vie et à un stade de ses interrogations, mais selon des modalités profondément différentes. Il résume dans *Il leone e la volpe* les fonctions qu'il attribue de manière plus ou moins volontaire à ces deux types d'écriture :

³⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁵² Voir notamment GAUDIO Alessandro, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pise, Edizioni ETS, 2008, et RAFFAELI Massimo (dir.), *Paolo Volponi, il coraggio dell'utopia*, Ancône, Transeuropa, 1997.

Sento dei problemi, che non conosco bene, che non so affrontare ; vedo delle situazioni ; ho delle immagini, ho delle ansie : e allora ecco che il discorso è poetico, la parola è la mia, che cerca di entrare in quel problema. Conosco una situazione, mi pare interessante, emblematica, robusta ; credo di saperne dare un giudizio ; ne capisco l'arco temporale, il mondo in cui si muove, si conforma, in rapporto anche con i problemi della realtà intorno : ecco allora che questo è il romanzo³⁵³.

Il ajoute, concernant les rapports entre les textes poétiques et narratifs écrits durant une même période :

Certo, ci sono poesie in rapporto stretto con il lavoro narrativo – quasi a incastro, a completamento – e altre più libere e d'occasione. E devo dire che la lingua della poesia è più libera, più avvolgente, immediata...³⁵⁴

La prose narrative de Volponi apparaît donc comme bien plus contrôlée et guidée par une volonté consciente d'exprimer et de développer des idées spécifiques, face à une poésie ressentie avant tout comme un instrument et un lieu de pure exploration. Nous avons décidé dans ce travail de nous concentrer sur les œuvres en prose des trois auteurs choisis (qui sont tous également poètes), lesquelles constituent un corpus déjà volumineux et complexe, mais une confrontation entre les traitements narratifs et poétiques de certains des thèmes traités ne pourrait qu'être intéressante pour une étude ultérieure.

Le troisième roman, *Corporale*, publié en 1974, a une gestation très longue – neuf ans – qui est due à la fois aux importantes responsabilités de l'auteur au sein l'entreprise et au caractère particulièrement ambitieux du projet :

³⁵³ *Il leone e la volpe*, p. 108. Trad. « Je perçois des problèmes, que je ne connais pas bien, que je ne sais pas affronter ; je vois des situations ; j'ai des images, des inquiétudes : et voilà alors que le discours est poétique, la parole est la mienne, qui tente de pénétrer dans ce problème. Je connais une situation, elle me semble intéressante, emblématique, robuste ; je pense pouvoir exprimer un jugement dessus ; j'en comprends l'arc temporel, le monde où elle évolue, se configure, en relation également avec les problèmes de la réalité qui m'entoure : voilà alors que c'est le roman. »

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 109. « Bien sûr, il y a des poèmes en relation étroite avec mon travail narratif – presque emboîtables, en complément – et d'autres plus libres ou de circonstance. Et je dois dire que la langue de la poésie est plus libre, plus enveloppante, immédiate... »

l'ambizione di rappresentare i sommovimenti indotti giorno per giorno dalla nuova realtà sociale nella coscienza e nell'inconscio di un intellettuale ed ex-dirigente industriale, proiezione libera ma trasparente dell'autore³⁵⁵.

Il s'agit d'un texte hautement expérimental, exemple édifiant d'« hybridité textuelle » dont l'assignation à un quelconque genre est rendue problématique par la multiplicité des modalités d'énonciation qui s'y enchevêtrent : « le forme di pensiero diretto libero, i monologhi, i flussi di coscienza, le lettere, le note di diario, gli inventari, i cataloghi »³⁵⁶. À cette complexité s'ajoutent celles de l'intrigue et de la focalisation narrative (le récit est divisé en quatre parties entre lesquelles la narration passe alternativement de la première à la troisième personne), ainsi qu'un style « visionnaire », à la fois extrêmement visuel et caractérisé par les associations libres³⁵⁷ qui apportent un niveau d'abstraction non négligeable ; tout cela contribue à faire de *Corporale* un « romanzo esploso » (« roman explosé »)³⁵⁸, selon l'expression de Zinato. Nous reviendrons plus longuement sur les contenus de ce roman dans la partie suivante, afin de souligner les nombreuses affinités qui le relie à *Il pianeta* ; nous nous contenterons ici de préciser qu'il n'a reçu qu'un accueil critique mitigé, que Volponi attribue avec une certaine acrimonie au succès, préparé et soigné par Einaudi, du roman phare de Morante, *La Storia*, publié la même année (sur lequel il porte d'ailleurs un jugement plutôt sévère). Les recensions sont globalement sceptiques, qualifiant le roman d'« ipertrofico » (« hypertrophié »), d'« inconcludente » (« peu concluant ») et de « sgradevole » (« désagréable »), et Pasolini lui-même accuse Volponi d'avoir trop concédé aux canons de la néo-avant-garde³⁵⁹. Il identifie dans le roman une partie « poétique » et une partie clairement inférieure, tout comme Carlo Bo qui estime qu'il est divisé entre « poesia e speculazione ideologica » (« poésie et spéculation

³⁵⁵ ZINATO Emanuele, *Volponi, op. cit.*, p. 35. Trad. « l'ambition de représenter les bouleversements induits jour à après jour par la nouvelle réalité sociale dans la conscience et dans l'inconscient d'un intellectuel et ex-dirigeant industriel, projection libre mais transparente de l'auteur. »

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 36. Trad. « les formes de pensée directe libre, les monologues, les flux de conscience, les lettres, les notes de journal intime, les inventaires, les catalogues. »

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 135.

idéologique »)³⁶⁰. Certaines lectures vont cependant à contre-courant, comme celle d'Armando Balduino pour qui la littérature italienne aurait trouvé avec *Corporale* « una propria *Odissea*, o per meglio dire, un proprio *Ulisse* » (« son *Odyssée*, ou, plus précisément, son *Ulysses* »)³⁶¹, ou celles d'Alfonso Berardinelli et de Sandro Petraglia qui y voient une sorte de prologue de la condition postmoderne³⁶².

Le roman suivant, paru un an plus tard, est largement considéré par la critique comme une réponse au succès et au caractère facile (du moins par rapport à *Corporale*) de *La Storia*, dont il reprend la veine anarchiste³⁶³ et la volonté de montrer les rapports entre l'Histoire et les existences les plus humbles. Le titre, *Il sipario ducale*, s'inscrit dans la lignée des titres en -ale, comme la grande majorité des romans de Volponi (ce qui a pu être interprété comme une référence à l'importance de la même rime chez Leopardi³⁶⁴), mais exhibe aussi, à travers le terme de « rideau », l'artificialité de l'histoire et le caractère ironiquement méta-narratif du livre. Le roman narre les histoires entrecroisées de plusieurs personnages, en particulier d'un comte tout-puissant et capricieux et d'un couple âgé d'anciens anarchistes, histoires entièrement situées dans les derniers jours de 1969, juste après l'attentat de Piazza Fontana, dont la responsabilité sera très rapidement et injustement attribuée à des anarchistes. On suit plusieurs points de vue, mais il est remarquable que le personnage le plus idéologiquement caractérisé et le plus porté sur la subversion soit ici encore un homme dont les témoignages ne peuvent qu'être remis en question en raison d'une santé mentale douteuse³⁶⁵.

Nous en arrivons à l'œuvre qui nous intéresse en priorité, *Il pianeta irritabile* : publié en 1978, le roman reprend et développe certains des thèmes et motifs de *Corporale* et

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 136.

³⁶¹ BALDUINO Armando, *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Venise, Marsilio, p. 161, cité par ZINATO E., *Ibid.*, p. 138.

³⁶² ZINATO Emanuele, *Loc. cit.*

³⁶³ *Ibid.*, p. 47.

³⁶⁴ Voir PAPINI Maria Carla, « La desinenza in -ale : Paolo Volponi e Giacomo Leopardi », in RITROVATO S., MARCHI D. (dir.), *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, Pesaro, Metauro, 2017, p. 159-178.

³⁶⁵ ZINATO Emanuele, *Volponi, op. cit.*, p. 49.

dans une moindre mesure de toute la production antérieure de l'auteur, mais en les transposant dans un genre littéraire nouveau pour ce dernier, celui de la science-fiction post-apocalyptique. Il reçoit lui aussi un accueil critique partagé, se concentrant principalement sur la question des genres et auteurs dont on peut repérer des influences – allant du roman d'aventure de Jules Verne et de Salgari aux *Operette morali* de Leopardi et à la *Divina Commedia*³⁶⁶ en passant par la bande dessinée – et sur l'évolution du style, en contraste par sa « mobilité », son « imprévisibilité » et sa « richesse » avec le caractère jugé artificiel de l'intrigue³⁶⁷. Plus globalement, la critique n'a d'abord prêté qu'une attention limitée aux spécificités de *Il pianeta*, tendant à le considérer comme une sorte de satellite de *Corporale*³⁶⁸. Nous aurons le temps de revenir sur ces jugements quelque peu sévères, qui ont cependant été compensés au fil du temps par une appréciation différente du roman, avec notamment un nombre croissant de publications visant à en examiner la portée idéologique et en particulier anti-anthropocentriste, d'un œil moins réducteur que ne le faisaient certains critiques de l'époque, peut-être trop influencés par les liens notoires de Volponi avec le communisme. Cette évolution s'explique aussi par celle de l'attention portée par la critique à la science-fiction et à la littérature post-apocalyptique, genres littéraires longtemps considérés comme "bas" et peu dignes d'intérêt par le milieu universitaire italien.

3. Une dernière saison à l'enseignement du politique

Comme nous l'avons vu, c'est en 1975 que Volponi commence à afficher publiquement un engagement politique aux côtés du Parti communiste, date qui est à nuancer car il le suivait déjà de près auparavant, et continuera par ailleurs à porter sur le Parti un regard non dénué de critique. 1975 est aussi l'année où son ami Pasolini est

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 145-146.

³⁶⁷ RABONI Giovanni, « *Il pianeta irritabile* », in AA.VV., *Letteratura italiana, Il Novecento: I contemporanei*, vol. IX, Milan, Marzorati, p. 8938 ; cité dans *Ibid.*, p. 146.

³⁶⁸ ZINATO Emanuele, *Ibid.*, p. 145.

assassiné, et cet événement a pu être l'un des moteurs essentiels de sa volonté de s'investir plus dans la vie politique du pays, afin de le changer de l'intérieur. Il commence à la même époque à collaborer avec *L'Unità* et *Il corriere della sera*, avec des articles sur des sujets économiques, sociaux et politiques ; il est également nommé au Conseil d'Administration de la télévision publique, dont il démissionnera bientôt, dénonçant l'appropriation de cette dernière par les partis. Il devient alors, donnant une place plus importante à sa passion pour l'art, conseiller pour une société de vente de tableaux anciens, Finarte. Du côté des revues politiques et culturelles, il travaille avec les *Quaderni piacentini*, revue de sociologie marxiste, et fonde en 1978 *Alfabeta* avec d'autres intellectuels notables comme Maria Corti, Umberto Eco, Francesco Leonetti et Nanni Balestrini.

Il obtient en 1980 son premier poste politique important, celui de conseiller municipal à Urbino, dont la modernisation et la revivification ont une place non négligeable dans ses préoccupations. C'est en 1983 qu'il atteint ce que l'on retiendra comme le sommet de sa carrière politique, avec son entrée au Sénat, où il siègera jusqu'en 1993 avec le groupe PCI. Ses discours parlementaires reflètent des préoccupations semblables à celles que l'on trouvait déjà dans ses œuvres littéraires : économie et industrie, Urbino et le Sud de l'Italie, l'école et la culture, la télévision, les rapports entre consommation de drogues et système capitaliste, ou encore son opposition à la première guerre du Golfe³⁶⁹. Il revient sur son expérience de sénateur dans *Il leone e la volpe*, précisant avoir été « allontanato » (« éloigné ») de la Commission industrie du fait qu'il était « invisibile al mondo del capitale » (« mal vu du monde du capital »). Il estime avoir cependant bien travaillé en participant à l'élaboration de lois relevant d'autres domaines, en particulier la loi sur les Instituts culturels italiens à l'étranger et une autre visant à « rivitalizz[are] » (« revitalis[er] ») le patrimoine artistique d'Urbino³⁷⁰. Il considère le Parlement comme un lieu utile mais qui

³⁶⁹ Voir VOLPONI Paolo, *Discorsi parlamentari. 1984-1992*, Lecce, Piero Manni, 2013, ou, pour une anthologie de ces discours, VOLPONI Paolo, *Parlamenti* (éd. ZINATO Emanuele), Rome, Ediesse, 2011.

³⁷⁰ *Il leone e la volpe*, p. 53.

nécessiterait d'être réformé, et cite des notes prises lors d'un épisode particulier concernant une loi sur le salaire ouvrier, lors duquel l'opposition dont il faisait partie avait défendu l'idée d'une culture industrielle participant à l'enrichissement de la société tout entière. On peut citer à cette occasion les lignes dans lesquelles il redéfinissait en 1984 la notion même de culture industrielle, rejoignant et approfondissant les conceptions héritées d'Olivetti :

La cultura industriale non è la tranquillità della Confindustria o il peso della Confindustria sul Paese come il governo sembra ritenere, o la somma delle tecnologie di cui dispongono le industrie italiane, o l'ammontare dei profitti che riescono a conseguire. La cultura industriale è invece la capacità di inventare una grande ricerca scientifica alla portata di tutto il Paese, della scuola, delle organizzazioni pubbliche, delle amministrazioni e di tutte le forze del lavoro. La cultura industriale è quella della partecipazione di ciascuno ad un progetto e a un lavoro di trasformazione del paese secondo la propria coscienza, la propria cultura, e le proprie qualità morali prima ancora che professionali³⁷¹.

Il restera fidèle à une idéologie communiste au sens fort, décidant à la dissolution du PCI d'adhérer à l'aile radicale qui émerge de la scission, le parti *Rifondazione*, et rejetant l'infléchissement social-démocrate du Parti démocrate de la gauche. Il continue jusqu'au bout à estimer que le communisme, en dépit des échecs et des dérives auxquels se sont heurtées les différentes tentatives historiques de réalisation de son idéologie, et malgré le fonctionnement discutable du PCI dans les dernières années, porte en son sein les meilleures possibilités de renouveau et de libération du monde³⁷². Un passage du dialogue avec Leonetti résume parfaitement la façon dont il entend la notion même de « communisme » en 1994, c'est-à-dire d'une façon moins

³⁷¹ *Ibid.*, p. 57. Trad. « La culture industrielle n'est pas la tranquillité de la Confindustria [Confédération générale de l'industrie italienne] ou son poids sur le Pays comme semble le croire le gouvernement, ni la somme des technologies dont disposent les industries italiennes, ni la quantité de profit qu'elles parviennent à réaliser. La culture industrielle est plutôt la capacité d'inventer une grande recherche scientifique à la portée de tout le Pays, de l'école, des organisations publiques, des administrations et de toutes les forces de travail. La culture industrielle est celle de la participation de chacun à un projet et à un travail de transformation du pays selon sa propre conscience, sa propre culture et ses propres qualités morales plus encore que professionnelles. »

³⁷² Cf. notamment VOLPONI Paolo, « Inchiesta sulla morte del comunismo », in *Il venerdì di Repubblica*, 6 septembre 1991, cité dans ZINATO Emanuele, « Cronologia », *op. cit.*, p. LXXVII ; et *Il leone e la volpe*, p. 8, pour l'analyse de l'échec du communisme soviétique, ou encore p. 22 pour une critique des dépenses et des priorités contemporaines du PCI.

doctrinale qu'ouverte et centrée sur la volonté jamais abandonnée de changer le monde. À son ami qui lui demande ce que ce signifie aujourd'hui pour lui « être communiste », il répond :

Significa avere gli occhi aperti sulla realtà storica e sociale del nostro Paese, come di tutti gli altri Paesi del mondo. Essere comunista significa credere ancora nella giustizia, nella libertà, nella necessità di una profonda trasformazione della vita organizzata, politica, sociale e culturale degli uomini. Significa ritenere che il capitalismo non sia l'ultima sorte toccata all'umanità : anzi rivendicare la necessità di criticare ancora il capitalismo. Essere comunista vuol dire inoltre far sí che la scienza e la cultura non diventino dominio di nessuno, ma appartengano agli uomini e ai loro gruppi, alle loro scuole, alla loro voglia di progettare e di fare ancora. Avere dunque fiducia nella vita, speranza nel mondo [...]³⁷³.

On notera l'intensité du refus de se résigner qui transparaît dans ces lignes ; ce refus n'est pas entaché par l'impression, exprimée dans d'autres passages du livre, que la société italienne et mondiale se dirige de manière accélérée dans une direction des plus inquiétante – les deux amis évoquant notamment dans le chapitre l'élection de Berlusconi, qualifiée de « monstrueuse », et dont ils anticipent les conséquences désastreuses sur le pays³⁷⁴. Cette aspiration à la lutte et au changement, persistant même à une époque où ce dernier semble de plus en plus improbable, a quelque chose de profondément utopique, non au sens commun qui réduit l'utopie à un mélange d'idéalisme et d'impossibilité, mais au sens de force vitale et d'effort pour « rouvrir le futur », résistant à la perception dominante de la société capitaliste comme aboutissement ultime et inéluctable de l'histoire de l'humanité. Nous reviendrons sur cette conception de l'« élan utopique », tel qu'il est théorisé par Fredric Jameson³⁷⁵, au

³⁷³ *Ibid.*, p. 59-60. Trad. « Cela signifie avoir les yeux ouverts sur la réalité historique et sociale de notre Pays, comme de tous les autres Pays du monde. Être communiste signifie croire encore en la justice, en la liberté, en la nécessité d'une profonde transformation de la vie organisée, politique, sociale et culturelle des hommes. Cela signifie penser que le capitalisme n'est pas le destin ultime échu à l'humanité : au contraire, revendiquer la nécessité de critiquer encore le capitalisme. Être communiste veut dire aussi faire en sorte que la science et la culture ne deviennent la propriété de personne, mais appartiennent aux hommes et à leurs groupes, à leurs écoles, à leur envie de projeter et de continuer à faire. Placer donc sa confiance dans la vie, son espoir dans le monde [...]. »

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

³⁷⁵ JAMESON Fredric, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes, Paris, Max Milo, 2007 (éd. originale 2005).

moment d'analyser la présence de l'utopie dans *Il pianeta irritabile* où elle joue un rôle important sur les plans thématique, structurel et idéologique.

Cette conscience aiguë du fait que le monde est en train de s'éloigner de façon spectaculaire des idéaux pour lesquels Volponi a lutté toute sa vie, et que la lutte la plus acharnée est impuissante à changer les choses, explique probablement l'« *accentuata aggressività etico-politica* » (« accentuation de l'agressivité éthico-politique ») que Leonetti observe dans ses dernières œuvres aussi bien poétiques que romanesques³⁷⁶. On notera qu'il ne s'agit cependant que d'une intensification du caractère « engagé » de l'écriture volponienne, que l'auteur résume dans une interview avec Filippo Bettini en déclarant qu'il n'a jamais « *fatto una distinzione di sostanza tra letteratura e politica* » (« fait une distinction *de substance* entre littérature et politique »), et que la première « *è una forma del fare politico e nel senso più alto e più ricco del termine* » (« est une forme du faire politique, et dans le sens le plus haut et le plus riche du terme »)³⁷⁷.

Ces affirmations sont sans doute moins pertinentes pour parler du roman paru en 1981, *Il lanciatore di giavellotto*, dont l'inspiration est clairement autobiographique et qui, plus que tous les autres ouvrages de Volponi, s'inscrit dans le genre du *Bildungsroman*. Il relate en effet l'enfance et l'adolescence du personnage, Damín, durant les années du fascisme, dont le parcours doit être lu à l'aune de la thématique du passage à l'âge adulte, avec tout le lot de drames que cela comporte.

Nous renvoyons, pour un exposé clair et complet des évolutions et des ambiguïtés de l'utopie sur le plan théorique, ainsi que pour une étude de cas approfondie dans le champ de la littérature italienne contemporaine, à la thèse de doctorat de Marie Fabre : FABRE Marie, « Tu non devi credere che si possa smettere di cercarla ». *Utopie et littérature chez Elio Vittorini et Italo Calvino. 1941-1972*, thèse de doctorat soutenue en 2012.

³⁷⁶ *Il leone e la volpe*, p. 40-41.

³⁷⁷ VOLPONI Paolo, « Questa mia Italia Corporale », interview avec Filippo Bettini dans BETTINI F., CARLINO M., MASTROPASQUA A., MUZZIOLI F., PATRIZI G., *Volponi e la scrittura materialistica*, Rome, Lithos, 1995, p. 57.

L'observation de Leonetti s'applique en revanche parfaitement à *Con testo a fronte*, recueil de poèmes publié en 1986 et dans lequel la dénonciation du capitalisme devient un thème structurant, comme le relève Mauro Candiloro :

La vraie nouveauté du recueil réside toutefois dans le fait que le désenchantement du dirigeant Volponi s'inscrit dans une réflexion beaucoup plus vaste sur le caractère totalisant du capitalisme industriel. [...] Ce travail d'élucidation des rouages de l'ordre capitaliste sous-tend *a fortiori* tous les nouveaux nœuds existentiels qui apparaissent dans *CTAFPP*³⁷⁸.

Le recueil, selon lui, constitue une sorte de « chantier pour *Le mosche del capitale* », développant pour la première fois certains des motifs qui seront centraux dans le roman. Il cite également une phrase de Zinato qui montre à quel point *Con testo a fronte* contribue poétiquement aux réflexions sur le thème de l'« artificiel », récurrentes dans les textes théoriques de Volponi et essentielles à l'interprétation de *Il pianeta irritabile* : « La contaminazione economica, elettronica e artificiale del mondo biochimico, animale e naturale, costituisce il fondamento di ogni corporeità presente nei poemetti »³⁷⁹.

Le mosche paraît trois ans plus tard et obtient immédiatement un succès remarquable auprès de la critique et du public. Il constitue une étape importante dans l'œuvre de Volponi, dans la mesure où ce dernier y transpose de manière certes très inventive mais néanmoins transparente ses propres vicissitudes au sein de l'entreprise Olivetti après la mort du dirigeant éclairé ; il y ajoute l'histoire d'un ouvrier en résistance, Antonino Tècraso, transformant le roman en un véritable acte d'accusation contre l'ordre industriel. Le titre même souligne le caractère souvent allégorique de la prose et de la poésie volponiennes, qui dans *Il pianeta* s'était déjà concentré tout particulièrement sur la question du capitalisme ; l'allégorie en question est explicitée ainsi par Zinato : « i dirigenti industriali sono additati come marionette che, come le

³⁷⁸ CANDILORO Mauro, *La poésie de Volponi comme forme complexe de relation*, op. cit., p. 98.

³⁷⁹ ZINATO Emanuele, « Introduzione », in VOLPONI Paolo, *Poesie 1946-1994*, (éd. ZINATO Emanuele), Turin, Einaudi, 2001, p. XXI ; cité dans *Ibid.*, p. 100-101. Trad. « La contamination économique, électronique et artificielle du monde biochimique, animal et naturel constitue le fondement de toute la corporéité présente dans les poèmes. »

mosche sopra lo sterco, si muovono automaticamente e vorticosamente attorno al Capitale, unico centro delle decisioni e dei poteri »³⁸⁰.

Le dernier recueil poétique de Volponi, publié en 1990, s'intitule *Nel silenzio campale* et poursuit la même lancée thématique et critique que le précédent en se concentrant sur la question de la contamination de l'humanité comme des paysages par le capitalisme, sur un ton bien plus résigné et proche du désespoir que ne le faisaient ses autres œuvres.

Quant à son dernier roman, il reprend un projet plusieurs fois abandonné par Volponi et se structure autour des parcours divergents de deux jeunes gens d'Urbino dans l'après-guerre, qui permettent à l'auteur de mettre en scène ses propres désillusions face à la prise de conscience que l'expérience de la Résistance et de la Libération, après avoir suscité les plus grands espoirs pour le renouveau de l'Italie, a en réalité laissé la place à un ordre guère différent du précédent.

Si son activité d'écriture s'est principalement concentrée sur les genres romanesque et poétique, il faut toutefois préciser que Volponi a également écrit quelques nouvelles, éditées en 2017 par Zinato sous le titre *I racconti*. Par ailleurs, il a travaillé durant ses dernières années à plusieurs projets visant à rassembler et publier ses textes théoriques et politiques auparavant parus dans des journaux et des revues, ainsi que (comme nous l'avons déjà mentionné) ses discours parlementaires. L'anthologie *Scritti dal margine*, élaborée avec Zinato, réunit un certain nombre d'écrits sur des sujets divers et en particulier sur le rapport de l'histoire et de la société humaines à la nature, dont nous parlerons bientôt plus en détail. L'autre ouvrage, qui est encore en révision au moment de sa mort brutale en août 1994 – aboutissement de problèmes de santé qui avaient commencé plusieurs années auparavant, à la suite de la mort tragique de son fils Roberto en 1989, et s'étaient aggravés au cours des derniers mois –, a déjà été abondamment cité dans ces pages : il s'agit de *Il leone e la volpe*, livre

³⁸⁰ ZINATO Emanuele, *Volponi, op. cit.*, p. 83. Trad. « les dirigeants industriels sont montrés comme des marionnettes qui, comme les mouches sur les excréments, se déplacent de façon automatique, tourbillonnant autour du Capital, unique centre des décisions et des pouvoirs. »

présenté comme un « dialogue » entre Volponi et son ami Leonetti, qui est en réalité une publication de textes antérieurs des deux auteurs, combinés, révisés et adaptés pour former un tout cohérent. C'est la raison pour laquelle on y retrouve par exemple des passages également présents dans l'article « Natura e animale », transcription d'une intervention dans un congrès de psychanalyse et paru dans *Scritti dal margine*. La lecture croisée de ces deux ouvrages fournit une grande quantité d'informations concernant à la fois la vie même de Volponi (surtout dans *Il leone e la volpe*), la nature de son engagement et de ses conceptions politiques, et les opinions qu'il avait sur des sujets variés.

Cette brève synthèse biographique nous a permis de comprendre la façon dont s'est forgée et a évolué au fil du temps une conscience sociale et politique extrêmement forte, fondée sur une expérience directe du "terrain" dans divers sens du terme. Paolo Volponi, au-delà de son adhésion à un parti spécifique, se distinguait avant tout par une extrême liberté de pensée et d'expression, dont nous observerons les résultats littéraires dans les romans étudiés, souvent qualifiés de visionnaires et dont la rare originalité se manifeste à tous les niveaux.

II. Le poète, la nature et les animaux

Nous voulons à présent nous pencher sur ce que l'on pourrait appeler la dimension écologique de l'écriture volponienne – dimension « écologique » au sens large de relation de l'être humain avec son environnement et avec la totalité des êtres qui habitent celui-ci, qui est à la base de l'écocritique. Si besoin était de justifier la pertinence d'une telle clef de lecture pour aborder son œuvre et sa pensée, il suffirait de citer sa réponse à Leonetti lui demandant quel auteur classique il « se référerait » dans le cas où il ne devrait en choisir qu'un seul :

La lezione di san Francesco è sempre attuale, e oggi più attuale che mai. Il *Cantico delle creature*, la prima poesia della nostra letteratura, resta forse ancora la più bella. C'è una scrittura limpida, materiale, ben riferita alle cose, che serve per elencare, prendere, usare, sentire la materia ; per sentirsi realmente in piedi sulla Terra, per non aver paura della morte, per mettersi a lavorare,

per essere confortati dall'Universo, dalle sue bellezze, dai suoi tesori, dalla sua grande pietà e generosità. [...] Oggi secondo me la sua lezione dovrebbe servire anche a trovare un senso all'economia dell'Universo, un rapporto con la natura, con l'ambiente [...]»³⁸¹.

Volponi revendique donc une relation « franciscaine » à l'environnement naturel, et on voit transparaître dans ces quelques lignes l'idée que la littérature pourrait avoir pour rôle – entre autres – d'agir sur cette relation ; nous verrons quelles sont dans les faits les différentes déclinaisons de son rapport à la « nature », sur le plan biographique comme dans ses œuvres.

1. L'attachement au territoire

a. La relation de Volponi à Urbino et ses environs

L'un des traits de personnalité qui ressortent le plus clairement des écrits composant *Scritti dal margine*, encore plus de ceux réunis par Zinato en 1999 sous le titre *Del naturale e dell'artificiale*, et dans une moindre mesure des dialogues de *Il leone e la volpe*, est le profond attachement de Volponi à la ville et aux paysages dans lesquels il a grandi – Urbino et la campagne des Marches. Son lien durable avec les paysages de son enfance s'est renforcé au fil des étés passés dans la maison de campagne de ses grands-parents, et se manifeste par une attention portée aussi bien à l'histoire de la ville et des alentours qu'à la vie paysanne dans ce qu'elle a de plus concret, attention qui transparaît dans ses textes en prose comme en vers. Les titres mêmes de certains des articles publiés dans *Del naturale e dell'artificiale* – « La mia Urbino », « Cantonate di Urbino », « Marche » – pourraient suffire à entériner l'affirmation de Zinato selon laquelle « [i]l lungo colloquio col paesaggio appenninico costituisce uno dei più

³⁸¹ *Il leone e la volpe*, p. 99. Trad. « La leçon de saint François est toujours actuelle, et, aujourd'hui, plus actuelle que jamais. Le *Cantique des créatures*, le premier poème de notre littérature, demeure peut-être encore le plus beau. Il y a une écriture limpide, matérielle, bien rapportée aux choses, qui sert à énumérer, prendre, utiliser, sentir la matière ; à se sentir réellement debout sur la Terre, à ne pas avoir peur de la mort, à se mettre au travail, à être réconfortés par l'Univers, par ses beautés, ses trésors, sa grande compassion et générosité. [...] Aujourd'hui, selon moi, sa leçon devrait aussi servir à trouver un sens à l'économie de l'Univers, une relation avec la nature, avec l'environnement [...] »

importanti serbatoi tematici e linguistici della scrittura volponiana »³⁸². Le premier de ces trois textes met particulièrement en évidence la manière dont les lieux où il a grandi ont pu jouer un rôle crucial dans sa formation au sens le plus large, comme le montre la reprise anaphorique du déictique « là » associé au verbe « imparare » :

Lì ho imparato la poesia su « L'aquilone » pascoliano [...]. Lì ho imparato ad amare la pittura negli orizzonti raffaelleschi dell'ultimo cerchio, in questi alberelli trepidi e soli [...]. Lì ho imparato a conoscere il lavoro, prima di tutto in quello durissimo e assillante di mio padre, piccolo imprenditore fornaciaio [...]. E poi nelle botteghe del rione [...]. In quello dei contadini che vedevamo piegati nei campi sporgendoci dai torrioni o che seguivamo nei loro trasporti verso i magazzini padronali di grano uva legna fascine [...]³⁸³.

Les enquêtes qu'il mène plus tard dans le *Mezzogiorno* pour Olivetti lui font prendre conscience du problème de l'exode rural, qui frappe durement les régions du Sud ; il comprend que le même sort attend les campagnes *marchigiane* et sent mûrir en lui le désir de les aider, ainsi qu'Urbino, à passer le cap de la modernisation en conservant leur identité et leur vitalité, ce qui implique selon lui de combattre l'inertie freinant et empêchant le plus souvent toute sorte de véritable renouveau. C'est en ce sens qu'il faut lire son évocation du projet de « nouvelle université » porté par l'Eni (société nationale italienne des hydrocarbures), puis avorté en raison du manque de soutien de la part de l'État et de la grande industrie : une université qui aurait été beaucoup plus en lien avec le territoire et ses nécessités spécifiques, avec les problématiques écologiques et les sciences sociales³⁸⁴. Voici comment Volponi décrit la nouvelle faculté qu'il souhaiterait voir créée :

³⁸² ZINATO Emanuele, « Paesaggio, animalità e utopia nelle prose di Volponi », introduction à VOLPONI Paolo, *Del naturale e dell'artificiale, op. cit.*, p. 5. Trad. « le long dialogue avec le paysage des Apennins constitue l'un des plus importants réservoirs thématiques et linguistiques de l'écriture volponienne. »

³⁸³ Volponi Paolo, « La mia Urbino », in *Il Corriere della Sera*, 21 février 1982, puis *Ibid.*, p. 27-28. Trad. « C'est là que j'ai appris le poème sur « Le cerf-volant » de Pascoli. C'est là que j'ai appris à aimer la peinture dans les horizons raphaéliens du dernier cercle, dans ces arbustes tremblants et solitaires [...]. C'est là que j'ai appris à aimer le travail, avant tout au travers de celui, difficile et obsédant, de mon père, petit entrepreneur dans la briqueterie [...]. Et puis dans les boutiques du quartier [...]. Dans celui des paysans que nous voyions pliés sur les champs en nous penchant depuis les tours, ou que nous suivions dans leurs trajets vers les entrepôts seigneuriaux de blé, de raisin, de bois, de fagots. »

³⁸⁴ *Il leone e la volpe*, p. 87-91.

La nuova facoltà dovrebbe sapere distinguere i termini delle aziende, le colture adatte, i mezzi, i rapporti ; dovrebbe attrezzarsi, pianificare, operare insieme con i proprietari dei terreni sia pubblici che privati, con i tecnici, gli studenti, i contadini, gli allevatori, i pastori. [...] Non è l'Università di Urbino che voglia avere un'altra facoltà, con la terra come nuova materia e sussidio, e arruolare contadini e pastori come nuovi iscritti ; ma è la terra di una regione, nella sua verità agricola e anche umana, che vuole una università sapiente e capace³⁸⁵.

On voit que sa conception des rapports entre humains et environnement est fort éloignée de l'idée américaine de *wilderness* ou d'un refus de l'activité anthropique et de l'utilisation des ressources naturelles. Il a en revanche une vision du monde que l'on peut qualifier d'« écologique » au sens fort, c'est-à-dire attentive aux multiples liens et interdépendances qui unissent un territoire à ses habitants humains et non-humains. La notion de « nature » comme renvoyant à tout ce qui n'a rien à voir avec l'être humain n'a donc pas beaucoup de sens ; Volponi n'est cependant pas favorable à l'appropriation et à la destruction effrénées des espaces et des êtres par la société, et ses luttes politiques vont dans la direction de façons d'occuper le territoire qui soient à la fois respectueuses de ses propriétés naturelles et bénéfiques à l'évolution de la société. Il voit le territoire comme un tout organique dans lequel il n'y a pas de séparation nette entre ce qui relève de la présence et de l'activité humaines (bâtiments, cultures, etc.) et ce qui y est étranger, et qui n'en a pas moins des intérêts propres, dignes d'être protégés, comme l'indique le choix de la « terre » comme sujet du verbe « vouloir ».

C'est l'une des lectures que l'on peut faire de « Guerra di piume sopra la città »³⁸⁶, texte court qui relate une bataille quotidienne opposant corneilles et pigeons dans le

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 91-92. Trad. « La nouvelle faculté devrait savoir distinguer les termes des entreprises, les cultures appropriées, les moyens, les rapports ; elle devrait s'équiper, planifier, œuvrer main dans la main avec les propriétaires des terrains aussi bien publics que privés, avec les ingénieurs, les étudiants, les paysans, les éleveurs, les bergers. [...] Ce n'est pas l'Université d'Urbino qui veut avoir une autre faculté, avec la terre comme nouvelle matière et ressource, et enrôler paysans et bergers comme nouveaux inscrits ; mais c'est la terre d'une région, dans sa vérité agricole et aussi humaine, qui veut une université savante et compétente. » Voir aussi la description de la même faculté souhaitée par l'auteur dans « La mia Urbino », *op. cit.*, p. 30-31.

³⁸⁶ « Guerre di piume sopra la città », in *Il Corriere della Sera*, 29 janvier 1984, puis *Del naturale e dell'artificiale.*, p. 123-127.

ciel d'Urbino ; les oiseaux peuvent être considérés comme des habitants de la ville et de ses alentours, participant à la vie de la région au même titre que ses résidents humains, comme l'indiquerait l'insistance sur le terme de « cittadini », tout autant que comme des allégories des dynamiques sociales et politiques intra-humaines, avec l'opposition entre les pigeons « citoyens » vivant là depuis longtemps et les corneilles arrivées du Sud et vues comme des envahisseuses.

b. Des représentations filtrées par l'art

Cette indistinction du naturel et du culturel se traduit aussi, sur le plan de l'écriture même, par l'entrelacement dans les descriptions de paysages d'une évocation précise des espaces, de leurs matières et de leurs couleurs, à des références picturales et historiques fréquentes ; l'article « Misterioso scenario per una rappresentazione finita »³⁸⁷, contribution sur les collines du Montefeltro rédigée pour une encyclopédie sur l'Italie, en est un exemple frappant. Cette manière de mélanger des éléments à la fois naturels et culturels pourrait, d'un point de vue écocritique, trahir une sorte de tension entre deux positionnements apparemment proches, mais dont l'un apparaît comme anti-anthropocentriste et le second comme au contraire éminemment anthropocentriste : s'agit-il de nier l'existence d'une frontière infranchissable entre l'être humain et le reste de l'existant, ou bien de nier l'existence d'éléments indépendants de la présence et du regard humain – comme si ces derniers étaient ce qui donne sens à tout l'univers ? Ces interrogations nous ramènent à l'ambivalence de nature de l'anthropomorphisme, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. L'application au non-humain de catégories de pensée humaines – en l'occurrence, d'analogies et associations d'idées rapprochant le paysage naturel d'objets d'art ou d'événements historiques – peut avoir aussi bien l'effet de dénaturer ou dissimuler les spécificités de ce que l'on observe que d'en permettre la compréhension par un esprit

³⁸⁷ « Misterioso scenario per una rappresentazione finita », in *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1963, puis *Ibid.*, p. 77-83.

humain, voire de favoriser la création ou l'approfondissement d'un lien affectif entre les deux. On peut très certainement affirmer que, si les deux tendances peuvent coexister, c'est la deuxième qui est dominante chez Volponi. Son écriture se distingue entre autres par ses emprunts abondants à une érudition concernant tous les champs de la culture, mais plus spécifiquement l'art pictural qui était pour lui une véritable passion ; on remarquera d'ailleurs qu'il attribue fréquemment à ses personnages une connaissance approfondie de l'un ou l'autre domaine artistique, dans laquelle ils puisent les termes de leurs discours métaphoriques et plus globalement de leur interprétation du monde qui les entoure. Cette tournure d'esprit humaine par excellence ne les empêche pas d'avoir également, par exemple, une connaissance précise des espèces de plantes et d'animaux ainsi que plus largement d'un certain territoire, avec lequel ils entretiennent souvent un rapport de type nostalgique et le désir de renouer une relation plus profonde. On pense notamment, pour cette récurrence des références artistiques intervenant à propos de sujets apparemment éloignés, à Gerolamo Aspri, personnage principal (et voix narrative dans certaines parties) de *Corporale*, lequel peut être vu par certains aspects comme un alter ego de l'auteur, notamment du fait de sa passion pour la peinture qui joue un rôle à la fois au niveau de l'intrigue et dans sa manière de décrire les paysages ou les autres personnages. Mais c'est aussi le cas de Saraccini, le dirigeant industriel de *Le mosche del capitale*, qui souhaite devenir collectionneur d'art et convoque parfois des descriptions précises de tableaux – de véritables ekphrasis – pour illustrer et développer sa pensée. Le fait que ce filtre culturel soit beaucoup moins présent dans *Il pianeta irritabile* s'explique facilement par l'absence d'un protagoniste humain doté de telles références, mais aussi, sans le moindre doute, par l'orientation anti-anthropocentriste voire antihumaniste de la narration ; cela tendrait à confirmer que l'usage fréquent de ce type de références dans la plupart de ses textes est effectivement lié à une vision au moins en partie anthropocentriste du monde, mais n'entache pas leur capacité à créer un pont entre la subjectivité de l'observateur ou du locuteur et des

réalités plus ou moins éloignées de lui, dont il acquiert ou formule ainsi une forme de compréhension et de vérité.

c. Le rapport à la nature des personnages de romans

On en arrive à l'attachement sincère de nombreux personnages de Volponi à leur territoire, que nous avons mentionné plus haut, et qui confère à ce dernier une valeur particulière tout en pouvant sembler lui nier une existence indépendante du regard humain. On peut notamment remarquer la façon dont les personnages de *Memoriale* et de *La macchina mondiale* entretiennent une forme de relation fusionnelle au paysage dans lequel ils vivent et qui est parfois décrit comme un reflet de leurs états d'âme³⁸⁸. Il s'agit, bien entendu, d'un procédé d'écriture très répandu, et que l'on associe tout particulièrement au romantisme, enclin aux projections extatiques des passions éprouvées par le poète sur la nature qui l'entoure. Son statut de projection constitue en soi une forme spécifique d'anthropomorphisme, qui implique par définition un effacement partiel ou total des caractéristiques réelles – c'est-à-dire non-humaines – de l'environnement ainsi fusionné avec la psyché du sujet humain. Et pourtant, ici encore, on peut arguer que cette identification procède autant, sinon plus, d'un lien affectif fort et authentique que d'une appropriation qui déposséderait le paysage de son identité, si bien que l'on pourrait y voir une expression de cette interdépendance à la fois matérielle et ontologique entre des éléments *a priori* séparés qui caractérise la vision du monde écoféministe de Plumwood ainsi que les conceptions posthumanistes. D'ailleurs, dans le cas d'Albino en particulier (personnage principal de *Memoriale*), l'influence est réciproque, pour ne pas dire que c'est le paysage qui semble souvent agir sur les émotions du jeune homme plus que le contraire : on trouve

³⁸⁸ Voir par exemple *La macchina mondiale*, Milan, Club degli Editori, 1985 (1^{ère} éd. Garzanti, 1965), p. 39 et 86. Dans *Memoriale*, le personnage d'Albino entretient lui aussi une relation intense avec le paysage entourant sa maison et notamment le lac de Candia, dans lequel il voit souvent le reflet de ses émotions et dont la vue tend à l'apaiser.

en effet de nombreuses mentions de l'effet apaisant qu'a la vue de ces lieux sur son esprit ainsi que du sentiment de protection qu'il y ressent³⁸⁹.

On peut citer également les références contradictoires à la lune dans *Le mosche del capitale* : cette dernière est perçue par le dirigeant industriel, Saraccini, tantôt comme hostile, tantôt comme une image de la richesse à laquelle il espère pouvoir accéder grâce à ses plans de renouveau pour l'entreprise. L'utilisation de l'élément naturel comme allusion à autre chose acquiert dans ce cas de figure une dimension supplémentaire : il ne reflète pas uniquement les changements d'humeur du personnage qui le contemple, mais vient illustrer la façon dont, selon la pensée de l'hégémonie capitaliste déployée par Volponi dans une grande partie de son œuvre, tout est réduit par cette idéologie au statut de ressource assujettie à l'économie. C'est ainsi que, dans un moment où le personnage embrasse pleinement cette optique, même la lune, symbole romantique par excellence, se retrouve incorporée dans cette vision du monde totalisante.

d. Nature et transcendance

Une dernière tendance notable concernant les rapports de l'auteur, de ses œuvres et de ses personnages à la nature consiste à inscrire cette dernière dans une forme de transcendance, que l'on peut considérer comme une façon aussi bien de nier sa valeur immanente que de lui attribuer une dignité allant parfois jusqu'à coïncider avec une sorte de spiritualité. On songe à la manière dont de nombreux personnages volponiens (y compris et notamment Gerolamo Aspri dans *Corporale*) voient les éléments naturels comme des signes à interpréter, capables d'offrir à celui qui sait les lire des indications à la fois sur son propre destin et sur le cours du monde entier. Le cas le plus significatif de vision transcendante du monde est celui du traité d'Anteo, personnage principal de *La macchina mondiale* : obsédé par la recherche de sens, ce dernier rédige un ouvrage théorique dans lequel il propose une conception de l'univers fondée sur l'idée que tout

³⁸⁹ Voir notamment *Memoriale*, p. 22, 60, 96, 172.

a été créé par des « automates-auteurs » dont le dessein occulte justifierait la place et le rôle de chaque être.

e. La nature, véritable protagoniste ?

On peut, plus globalement, remarquer dans toute l'œuvre de Volponi une attention et un attachement discret mais solide à la vie sous toutes ses formes, bien loin de l'affection singulière pour certaines espèces (presque toujours domestiques) que l'on trouve chez d'autres auteurs – on pense par exemple aux merveilleuses figures de chiens qui peuplent certains romans d'Elsa Morante (principalement *La storia* et *L'isola di Arturo*). La vie animale, chez Volponi, est plutôt évoquée à travers des mentions fréquentes de ses manifestations au sein de l'environnement traversé ou habité par les personnages. C'est une tendance qui nous semble – avec l'élévation des paysages eux-mêmes au rang de quasi-personnages – faire de ses romans des exemples notables de la pratique littéraire que Carla Benedetti appelle « *sfondo aperto* » (décor ouvert)³⁹⁰. L'expression se réfère à une écriture comme celle de Gadda, qui selon elle élargit infiniment le cadre dans lequel ont lieu les événements narrés, en ne se contentant pas de décrire les actes des personnages humains mais en les insérant dans un « *intreccio di chimismi, di attività di cellule, di vita animale e vegetale, di fulmini e di altre forze inanimate della materia* »³⁹¹. Cette expression de la complexité du réel et de tout environnement accueillant un quelconque événement serait à l'opposé de la plupart des narrations contemporaines qui réduiraient tout cela à un décor abstrait, simplifié à l'extrême et aseptisé, pur et simple « *sfondo* » pour les histoires humaines considérées comme étant les seules choses dignes d'être narrées. Volponi portera cette

³⁹⁰ BENEDETTI Carla, « *Lo sfondo aperto* », in ID, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Rome-Bari, Laterza, 2011, p. 21-46. La traduction de « *sfondo* » par « *décor* » est quelque peu approximative, ce terme italien n'ayant pas d'équivalent exact en français mais renvoyant plus largement à tout ce qui ne se trouve pas au premier plan, au centre de l'attention (on pourrait donc également le traduire par « *arrière-plan* » ou encore « *toile de fond* »).

³⁹¹ *Ibid.*, p. 24. Trad. « *enchevêtrement de chimismes, d'activité de cellules, de vie animale et végétale, d'éclairs et d'autres forces inanimées de la matière.* »

logique à l'extrême avec *Il pianeta irritabile*, dont le titre même semble indiquer que l'environnement devient un personnage essentiel, sinon le protagoniste véritable de l'histoire ; il ne s'agit cependant pas d'un événement détaché du reste de son œuvre, où cette même prise en compte de la matérialité, de l'histoire et de la puissance d'agir du non-humain est également observable, quoique dans des mesures moindres.

Néanmoins, il nous faut préciser que la vision de la nature que l'on trouve dans les romans est toujours largement biaisée et ajustée à la subjectivité du personnage dont la narration suit le point de vue – or, Volponi a une certaine prédilection pour les personnages affligés d'une pathologie mentale plus ou moins évidente qui leur fait regarder la réalité d'une façon très particulière. Anteo Crocioni, protagoniste de *La macchina mondiale*, est le paradigme de ce type de figures : l'histoire est écrite à la première personne et épouse donc étroitement son idiosyncrasie, qui se caractérise par un état de toute évidence à moitié délirant, le faisant osciller entre paranoïa et aspiration mégalomane à offrir au monde des vérités jusque-là inconnues sur toute chose, ce qui est d'ailleurs l'objet de son fameux traité. Son obsession du contrôle par la connaissance se manifeste notamment par l'usage du terme « ordine » (« ordre »), très fréquent sous la plume de Volponi et qui peut prendre des valeurs aussi bien positives (comme lorsqu'il évoque les ambitions olivettiennes d'organisation optimale de l'entreprise) que négatives ou ambiguës (lorsqu'il renvoie à l'idée de pouvoir, de l'humain sur l'humain ou sur la nature, ou encore à la recherche d'un sens caché des choses). Pour ce personnage en difficulté, la campagne dans laquelle il habite constitue le référent de base, et il y revient régulièrement en projetant sur elle des émotions, en particulier un sentiment d'harmonie ou au contraire d'absence de sens, qui fluctuent en fonction de son état psycho-physique. Cette sorte de symbiose avec le paysage est tout sauf superficielle, Anteo connaissant très bien les terres et les espèces environnantes ainsi que le travail paysan ; elle traduit un attachement profond, tel qu'il ressent parfois une « correspondance »³⁹² entre la

³⁹² *La macchina mondiale*, p. 93.

campagne et lui, culminant dans une symbiose hyperbolique, ainsi décrite vers la fin du roman :

Ero affiatato con ogni cosa che capitava intorno a me, che fosse pure un albero che si piegava o la figura orribile di una nuvola che agiva sopra le colline. Sentivo addirittura i miei visceri in rapporto con la terra e con i suoi rumori e sentivo che la mia fame veniva e si appagava insieme a certi colori della campagna e ai versi degli animali³⁹³.

Pour résumer notre propos en quelques mots : le rapport de l'auteur, mais plus encore de ses personnages, avec la nature, est profondément ambivalent, mais, dans tous les cas, caractérisé par une richesse et une complexité exceptionnelles qui en font tout le contraire du « sfondo chiuso » critiqué par Benedetti comme étant la marque de l'écriture contemporaine.

2. Les bêtes, entre clichés, symbolisme et reconnaissance

Ce travail ne vise pas à présenter une étude exhaustive de la zoopoétique de Volponi, mais nous pouvons donner ici quelques indications sur les formes que prend dans son œuvre la présence animale, qui constitueront des points de repère par rapport auxquels situer les occurrences de *Corporale* et *Il pianeta irritabile*.

L'analyse littéraire centrée sur les bêtes est, comme on l'a montré, une sous-catégorie du champ plus vaste de l'écocritique ou critique écologique. Il paraît donc logique que l'on retrouve en se penchant sur ce thème la même tension que nous avons relevée plus haut dans le rapport de l'auteur à la « nature » au sens large : une tension – ou alternance – entre l'observation concrète des animaux, de leurs modes d'existence mais aussi et surtout des conditions de vie auxquelles les réduit la colonisation de la planète par l'activité humaine, et leur utilisation symbolique.

La poétique volponienne se caractérise en effet par un fort penchant pour la métaphore, la comparaison et – peut-être encore plus – l'allégorie. On verra que c'est

³⁹³ *Ibid.*, p. 149-150. Trad. « J'étais solidaire de toute chose se retrouvant près de moi, fût-ce même un arbre qui se pliait ou la figure horrible d'un nuage agissant sur les collines. Je sentais jusqu'à mes viscères en relation avec la terre et avec ses bruits, et je sentais que ma faim venait et s'assouvissait avec certaines couleurs de la campagne ou les cris des animaux. »

un aspect jugé par beaucoup de critiques comme fondamental dans *Il pianeta*, mais c'est loin d'être le seul cas notable : il suffit de penser au titre même *Le mosche del capitale*, qui indique clairement comme sujet du roman la façon dont les responsables industriels s'agitent, dans leur avidité de pouvoir et d'argent, enchaînant manœuvres politiques et coups bas pour prévaloir sur leurs collègues et concurrents, autour d'un « capital » présenté comme un excrément ou une carcasse en décomposition mais suscitant néanmoins des appétits infinis. Cette image, avec celle du disque « monétaire » de la lune déjà cité, nous donne un indice sur l'importance que l'idéologie et le monde capitalistes ont acquis dans les dernières œuvres de Volponi, à la fois comme moteur narratif et comme objet de symbolisation et d'allégorisation, processus dont la figure du Gouverneur qui apparaît à la fin de *Il pianeta* constitue sans aucun doute l'un des principaux aboutissements.

Les créatures non-humaines sont, de manière plus large, fréquemment utilisées pour alimenter et métaphoriser les représentations de certaines entités abstraites comme des personnages humains. La comparaison et la métaphore animales constituent des tropes extrêmement classiques, surtout convoqués pour indiquer de manière vivante et souvent ironique les caractéristiques physiques et morales des humains. L'animalité, ou « bestialité » selon la connotation qu'elle revêt, est aussi une dimension abondamment évoquée pour caractériser le désir et la sexualité dans toutes leurs facettes. C'est ainsi que, dans le premier recueil de Volponi, *Il ramarro*, on peut trouver deux poèmes dépeignant un corps féminin qui, en fonction des créatures invoquées pour le caractériser, acquiert des connotations radicalement différentes. Dans le premier, c'est une féminité à la sensualité vivante et accueillante :

Hai le belle anche aperte,
di un cavallo che s'impenna,
le palpebre svolazzanti,
la rondine sul ventre.
I denti mobili sulla gengiva
scomponi con la lingua.
Hai anche la stanga di ferro
per tutto il corpo
che ti fa più morbida

quando io t'abbraccio³⁹⁴.

Dans le deuxième, un corps respirant la mort et suscitant le dégoût plus que le désir :

Vuoi correre
sulla spiaggia tu ?
Con quelle gambe e quelle braccia pendenti.
Sembrestesti un corvo che corresse con le ali morte.
Nessuno ti guarda.
E sulla sabbia non lasci impronta.
Marinai, fatele leccare il legno dove è morto il pesce³⁹⁵.

Cet usage symbolique des animaux, qui va de la métaphore ponctuelle à l'analogie filée, constitue bien sûr une forme d'instrumentalisation à des fins de représentation du monde humain ; mais l'on peut arguer qu'il est aussi une façon de reconnaître et d'exprimer le rôle de l'élément animal dans la constitution de l'imaginaire de l'auteur et de la culture humaine. Le symbolisme zoomorphe est en effet l'une des nombreuses formes que prend la « zootropie » théorisée par Marchesini comme un intérêt récurrent et significatif de l'humain pour l'animal³⁹⁶, et peut ainsi relever tout autant d'une tendance anthropocentrique que de son contraire. Naturellement, ce type d'usage s'appuie souvent sur les stéréotypes et les qualités ou défauts humains attribués à telle ou telle espèce, comme l'a fait toute la tradition littéraire et culturelle incarnée à son plus haut sommet par les fables de la Fontaine, pratique dénoncée par Braidotti et d'autres pour sa tendance à occulter les caractéristiques réelles des bêtes citées et à parler uniquement de l'humain. En particulier, le rat semble représenter pour Volponi tout ce qui existe de plus immonde et de plus méprisable, comme on le voit dans la conclusion du remarquable essai « Natura ed animale », auquel feront écho les évocations de la même espèce dans *Il pianeta* :

³⁹⁴ VOLPONI Paolo, *Il ramarro*, Urbino, Istituto D'arte, 1948, p. 13. Trad. « Tu as les belles hanches ouvertes, / d'un cheval qui se cabre, / les paupières flottantes, / l'hirondelle sur le ventre. / Les dents mobiles de la gencive / tu décomposes avec la langue. / Tu as aussi la barre de fer / dans tout le corps / qui te rend plus douce / quand je t'enlace. »

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 20. Trad. « Tu veux courir / toi, sur la plage ? / Avec ces jambes et ces bras pendants. / Tu aurais l'air d'un corbeau qui court avec ses ailes mortes. / Personne ne te regarde. / Et sur le sable tu ne laisses pas d'empreinte. / Marins, faites-lui lécher le bois où le poisson est mort. »

³⁹⁶ Voir supra, ch. 3.

È come se dentro ciascuno di noi il vecchio topo unto, di fogna, quello che fa schifo e dà ripugnanza anche ai poeti, la parte più brutta dell'animale introiettato, prendesse il sopravvento, mutandosi del tutto in questo, nei suoi aspetti più repellenti e celati, per la sua diabolica, unta sessualità irrefrenata, ossessiva, diabolica, mal riconosciuta, mal esercitata : da farci spuntare a poco a poco la più immonda e la più sfacciata delle code³⁹⁷.

Dans le même temps, cette propension à évoquer les animaux de manière non littérale et en les chargeant de nombreuses connotations appartenant à la sphère humaine doit être replacée dans le contexte d'une poétique bien plus largement symbolique et allégorique, dans laquelle tout élément de l'environnement humain ou non-humain peut devenir référent d'une analogie ou signe de quelque chose d'autre. En ce sens, peut-être est-il plus pertinent de ne pas trop s'attarder sur ces usages – et de nous demander à présent s'il existe chez Volponi des bêtes « en chair et en os, en griffes et fourrures, en odeurs et en cris » (selon les termes de Fontenay cités par Anne Simon), et quelle place elles occupent dans son œuvre.

Il est important de noter que des présences animales concrètes sont repérables dans sa biographie : Volponi, on l'a dit, a grandi en étant régulièrement en contact avec la campagne des Marches et avec tous ses habitants non-humains, comme le souligne cette citation où il se remémore les étés chez ses grands-parents :

Alcune di queste case sono state [...] troppo piccole e troppo grandi, troppo basse oppure tanto alte da riempirsi di buio, angoscioso e ostile. [...] Piene di insetti e di uccelli a primavera, canti, voli, ronzii, strepiti, richiami, e dentro sempre anche rane, rospi, lucertole, grilli, scorpioni, sorci, serpi, lombrichi, lumache, donnole, faine e anche tassi, volpi, cani, porci, pecore, oche, galli, anatre, pulcini, passeri, merli³⁹⁸.

³⁹⁷ « Natura e animale », in *Piccolo Hans*, 34, 1982, puis dans *Scritti dal margine*, Lecce, Piero Manni, 1994, p. 114. Trad. fr. : « C'est comme si, en chacun de nous, le vieux rat d'égout, infect, celui qui suscite le dégoût et la répugnance même chez les poètes, la partie la plus laide de l'animal intériorisé, prenait le dessus, se transformait complètement en celui-ci, dans ses aspects les plus repoussants et les mieux dissimulés, du fait de sa diabolique, infecte sexualité irréfrénée, obsessionnelle, diabolique, mal reconnue, mal exercée ; au point de nous faire pousser, peu à peu, la plus immonde et la plus effrontée des queues. »

³⁹⁸ VOLPONI Paolo, « Per Case dell'Alta valle del Metauro » (1989), in *L'immaginazione*, 143, décembre 1997, p. 4. Trad. « Certaines de ces maisons ont été [...] trop petites et trop grandes, trop basses ou bien trop hautes au point de se remplir d'obscurité, angoissante et hostile. [...] Pleines d'insectes et d'oiseaux au printemps, de chants, de vols, de bourdonnements, de cris, d'appels, et à l'intérieur toujours aussi des grenouilles, crapauds, lézards, grillons, scorpions, souris, serpents, lombrics, limaces, belettes,

Cette proximité engendre tout naturellement un lien de type affectif qui concerne les bêtes sauvages que les espèces domestiques comme le chien et le chat ; le romancier et poète d'Urbino se réjouit d'ailleurs, pour l'anecdote, de s'appeler « Volponi » (en français, « gros renards »), s'identifiant même au canidé dont il porte le nom :

Ho ancora delle inquietudini da selvatico : mi piace chiamarmi Volponi e penso all'eroismo della volpe che, presa in trappola, si morde la zampa pur di scappare. Anche io sono così, non riesco a rimanere chiuso in trappola e mi strappo la gamba pur di scappare³⁹⁹.

La même familiarité se retrouve chez ceux de ses personnages qui sont le plus proches de la réalité rurale. Pour revenir sur le cas exemplaire de *La macchina mondiale*, la confrontation de certains passages entre eux montrent bien à quel point le rapport d'Anteo avec les animaux qui peuplent les alentours de sa maison est ambivalent et soumis aux mêmes fluctuations que sa perception de la nature en général. Vers la fin du roman, il passe en quelques pages d'une relation marquée par la violence et par la frénésie de la chasse⁴⁰⁰ à une autre tout à fait opposée, fondée sur la solidarité et la fraternité :

Non avevo nemmeno più voglia di cacciare e quando a dicembre i tordi tornarono di nuovo nel mio orto non cercai di catturarli, aprii le porte del mio granaio per sfamare le galline, i conigli, i tordi, le merle e qualsiasi altro innocente animale, fratello mio molto più del presidente e dell'avvocato⁴⁰¹.

En revanche, si l'on se tourne vers ses écrits plus théoriques ou journalistiques, on découvre une vision de l'animalité ni agressive ni idéalisée, mais plutôt neutre et, précisément en tant que telle, respectueuse des bêtes en ce qu'elles méritent pour Volponi la même attention que toute autre chose du monde.

fouines et aussi blaireaux, renards, chiens, porcs, moutons, oies, coqs, canards, poussins, passereaux, merles. »

³⁹⁹ *Il leone e la volpe*, p. 100. Trad. « J'ai encore des inquiétudes de bête sauvage : j'aime m'appeler Volponi et je pense à l'héroïsme du renard qui, pris au piège, se mord la patte pour s'enfuir. Moi aussi je suis comme ça, je n'arrive pas à rester enfermé dans un piège et je m'arrache plutôt la jambe pour m'enfuir. »

⁴⁰⁰ *La macchina mondiale*, p. 149-153.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 196. Trad. « Je n'avais même plus envie de chasser, et quand, en décembre, les grives revinrent à nouveau dans mon potager, je n'essayai pas de les capturer, j'ouvris les portes de ma grange pour rassasier les poules, les lapins, les grives, les merles et tout autre animal innocent, qui était mon frère bien plus que le président et l'avocat. »

Les créatures qui reviennent le plus souvent sont les oiseaux, comme en témoignent les titres d'articles déjà cités ; cette récurrence s'explique sans doute par leur haut potentiel métaphorique et allégorique qui, se combinant à la cohabitation permanente avec ces êtres qui peuplent aussi bien la campagne que la ville, permet à l'auteur de dresser des tableaux extrêmement vivants d'une réalité pouvant être lue à plusieurs niveaux.

Mais le texte le plus significatif pour notre propos est sans aucun doute l'article « Elogio dei lupi », publié en 1983 dans le *Corriere della Sera* et consacré aux quelques représentants de l'espèce en question qui vivent de nouveau dans les Apennins des Marches⁴⁰². Cet article constitue une dénonciation acerbe des effets de la nouvelle sur les habitants humains, de la logique comptable et surtout instrumentalisante dans le sens le plus profond qui est à l'œuvre dans les réactions suscitées : on est content qu'il y ait encore des loups, simplement parce qu'ils font partie de l'idée que nous nous faisons de ce que doit être notre environnement.

Invece pare che [la società] ci tenga molto ai lupi, almeno a giudicare dal successo che la notizia di questi quindici ha ottenuto come per voler dire che il mondo è ancora così bello e sano ordinato e ben condotto, che c'è perfino il lupo sui monti e tra le fratte, proprio nei posti nei quali deve esserci. Per dire che niente è mutato e che ancora i sentimenti, gli animi, gli animali, le relazioni, l'aria, la terra sono quelli delle favole del lupo per il pastorello semmai adesso troppo impertinente, per Cappuccetto Rosso troppo sbadata, per la nonna tanto vecchia quanto inabile e costosa, per il cacciatore che può inventarsi di essere tale pagando una infinità di licenze, tasse, arredi ; per la Tv, per le pro loco turistiche, per i pellicciai⁴⁰³.

⁴⁰² « Elogio dei lupi », in *Scritti dal margine, op. cit.*, p. 115-118 ; d'abord paru sous le titre « Elogio di quei lupi solitari ed ostinati », dans le *Corriere della Sera*, 15 mars 1983.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 118. Trad. fr. : « En revanche, il semblerait qu'elle y tienne beaucoup, aux loups, à en juger du moins par le succès que la nouvelle de ces quinze-là a obtenu, comme pour signifier que le monde est encore si beau et si sain, si ordonné et si bien mené, qu'on y trouve même le loup sur les monts et dans les fourrés, pile aux endroits où il faut le trouver. Pour signifier que rien n'a changé et que les sentiments, les esprits, les animaux, les relations, l'air, la terre, sont encore ceux des contes du loup pour le jeune berger, qui est à la limite maintenant trop impertinent, pour le Petit Chaperon rouge trop tête-en-l'air, pour la mère-grand aussi vieille qu'infirme et coûteuse, pour le chasseur qui peut s'imaginer tel en payant un nombre infini de licences, de taxes et d'équipements ; ou encore pour la télé, pour les associations touristiques locales, pour les fourreurs. »

La deuxième partie de la citation rappelle la théorie de la zootropie, dont on observe cependant ici une manifestation plus discutable, laissant entendre que le phénomène entier de la zootropie pourrait être sous-tendu par une logique profondément anthropocentriste et instrumentale : les animaux, certes, jouent un rôle fondamental dans la constitution même de notre civilisation – en plus de pouvoir être matériellement utilisés de multiples manières –, mais cela se retourne contre eux dans la mesure où la seule valeur qui tend à leur être conférée se réduit justement à leur place au sein de notre culture et de notre imaginaire. De plus, cette importance symbolique accordée aux loups laisse transparaître la façon dont l’engagement ou du moins le désir de sauver certaines espèces particulières dérivent de toute une série de jeux sur l’affect, qui excluent bien entendu que la même attention puisse se porter sur des espèces plus insignifiantes selon notre vision anthropocentrique – c’est-à-dire moins utiles pour notre pensée symbolique, nos histoires, nos activités diverses et variées. Ce rapport utilitariste de la société occidentale aux animaux et à la nature en général est très clair pour Volponi :

Perché una società come la nostra, almeno a giudicare dalla sua politica, dovrebbe davvero preoccuparsi dei lupi che stanno in cima alle Marche ? Essa non cura certo maggiormente i monti, i pascoli, i boschi, i fiumi, le vallate, gli armenti, gli uomini di queste zone. Se decide e procede a fare dei ripopolamenti di fauna è quasi sempre a fine edonistico e culinario, se guarda con attenzione a un monte è sempre per traversarlo, traforarlo, scavarlo⁴⁰⁴.

Cette critique anti-anthropocentriste s’accompagne d’une dénonciation des clichés à la base de notre vision des loups : ils sont certes « en chair et en os... », mais seulement dans le sens où nous avons l’idée qu’un loup doit, pour être tel, posséder certains traits physiques jugés emblématiques ainsi que certaines qualités purement anthropomorphes. Personne ou presque ne s’intéresse à ce qu’ils sont concrètement, à

⁴⁰⁴ *Ibid.* Trad. fr. : « Pourquoi une société comme la nôtre, à en juger du moins par sa politique, devrait-elle réellement se soucier des loups qui se trouvent sur les hauteurs des Marches ? De toute évidence, elle ne prend pas particulièrement soin des monts, des pâturages, des forêts, des fleuves, des vallées, du bétail, des hommes de ces régions. Si elle décide et procède à des repeuplements de faune, c’est presque toujours à des fins hédonistes et culinaires, si elle regarde attentivement un mont, c’est toujours pour le traverser, le perforer, le creuser. »

la fois en tant qu'espèce et en tant qu'individus, et encore moins à ce que peut être leur expérience du monde – ils ne sont vus que comme partie intégrante et constituante de la nôtre.

Nous pouvons conclure cette typologie non exhaustive des apparitions animales dans l'œuvre de Volponi par une remarque sur l'originalité de *Il pianeta irritabile* : c'est le seul roman où l'on trouve des figures de bêtes non seulement individualisées, avec une personnalité propre, mais aussi et surtout dotées d'une importance narrative considérable. Nous aurons cependant l'occasion de voir comment ces figures qui sont une sorte d'hapax dans l'écriture volponienne trouvent tout de même des échos dans certains autres textes, et quels sont les liens possibles entre la représentation et le traitement narratif dont elles font l'objet et les tendances relevées dans ce chapitre – ainsi qu'avec les différentes conceptions des rapports entre humain et animal présentées dans les chapitres précédents.

3. Le poète, gardien de la nature et des animaux ?

Outre les relations réelles et littéraires entretenues par Volponi avec la nature et les animaux, il nous faudra également tenir compte, au moment de lire *Il pianeta irritabile*, de la théorisation explicite de ces thèmes qui est au centre de deux de ses articles les plus importants, « Natura ed animale » (transcription d'une intervention orale, comme on l'a déjà mentionné) et « Etna : natura e scienza ».

Ces deux textes, parus pour la première fois respectivement en 1982 et 1983, puis repris aussi bien dans *Scritti dal margine* que dans *Del naturale e dell'artificiale*, dressent un même constat présenté comme tragique, celui de l'éloignement croissant de l'humanité vis-à-vis de la nature et de « l'animal », dont l'acmé aurait coïncidé pour les sociétés occidentales avec l'explosion des bombes atomiques en 1945⁴⁰⁵. C'est à la lumière de cette rupture progressive que Volponi réécrit en quelque sorte dans

⁴⁰⁵ VOLPONI Paolo, « Etna : natura e scienza », *Alfabeta*, n° 50-51, juillet-août 1983, puis dans *Scritti dal margine*, p. 119.

« Natura ed animale » l'histoire de l'être humain, ce « presuntuoso regnante eretto » (« présomptueux roi debout »)⁴⁰⁶ : après avoir vécu longtemps dans un véritable rapport avec l'un et l'autre – avec l'animal qui était un « protagonista » (« protagoniste ») et la nature comme « luogo primo della conoscenza e della ragione » (« lieu premier de la connaissance et de la raison »)⁴⁰⁷ –, il s'est conquis une autonomie illusoire et mortifère, au prix d'une perte dont la gravité est emphatisée par le recours à l'anecdote mythologique de la mort du dieu Pan : c'est la perte des fondements mêmes de notre culture. Sans retracer précisément cette évolution, il souligne le rôle joué dans cette dernière par l'avènement du christianisme, qui n'a jamais eu « un gran rapporto con la natura » (« un excellent rapport avec la nature »)⁴⁰⁸, dans les beautés de laquelle il voit « delle tentazioni e dei peccati » (« des tentations et des péchés »). Le processus global peut être résumé par une réduction progressive de ces entités bien concrètes et vivantes à des abstractions :

Quindi la natura e l'animale sono diventati, nel corso dei secoli, realtà piuttosto astratte ed estranee, distinte, direi, spesso anche veri e propri concetti ; oppure oggetti di contemplazione, indulgenza, nostalgia, riferimenti vaghi, quanto indagati, del tutto interiori oppure solamente spettacolo [...] ⁴⁰⁹.

Cette abstraction croissante s'accompagne d'une artificialisation généralisée du monde et de l'existence, thème volponien majeur, qui mène l'humanité vers sa perte, y compris dans le sens le plus concret de destruction massive puisque l'explosion atomique en est le fruit le plus remarquable. L'incarnation par excellence de cet « artificiel », mal principal de l'époque contemporaine quoique déjà déploré dans le passé par Leopardi et d'autres, est bien évidemment l'argent, qui se trouve désormais seul au cœur de tous les désirs et de toutes les actions humaines.

⁴⁰⁶ « Natura e animale », *Ibid.*, p. 105.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 104 et « Etna : natura e scienza », p. 121.

⁴⁰⁸ « Natura e animale », p. 108.

⁴⁰⁹ *Loc. cit.* Trad. fr. : « La nature et l'animal sont donc devenus, au fil des siècles, des réalités plutôt abstraites et étrangères, distinctes, dirais-je, et même souvent de véritables concepts ; ou bien des objets de contemplation, d'indulgence, de nostalgie, des références à la fois vagues et approfondies, totalement intérieures, ou bien un pur spectacle [...] »

Par ailleurs, on trouve dans « Natura ed animale » une certaine insistance sur la violence de cet éloignement, qui n'est pas seulement séparation mais aussi et surtout appropriation, domination, exploitation et destruction. Nous reprenons à dessein le procédé rhétorique de l'énumération, cher à Volponi, qui peut, selon le contexte, créer des effets différents, et qui est en l'occurrence abondamment utilisé pour matérialiser le caractère totalisant et dévastateur du sort réservé à la nature et aux animaux. En voici des exemples significatifs :

Intanto la natura e i suoi animali più vicini [...] diventano strumenti di fatica, territori confinati, divisi, posseduti, ambiti, contesi, ragione e storia della vita diversa per i diversi gruppi come per ciascun individuo⁴¹⁰.

Et, plus loin dans la même page :

Ma la natura e l'animale, cacciati dalla loro posizione, da quella di maternità e fratellanza, di compagnia e guida insieme, sono stati assunti, introitati, spinti giù, sedimentati, assorbiti dalle interiora, dalla mucosa dell'animo dell'uomo che dentro di sé si è sistemata, definita, collocata, ridefinita, ricollocata – come volete – ma in qualche modo immagazzinata ogni elemento, aspetto, suono, voce della natura, i venti, le spiagge, i fiumi, le foreste, i monti, i vulcani, come per fortificarsene [...].

L'aspect le plus notable de ces deux passages est l'accumulation de participes passés dont le sujet est toujours la nature, l'animal ou les deux. Cet usage hyperbolique de la forme passive illustre bien la façon dont l'élément naturel au sens large est passé du statut de « protagoniste » dans un passé plus ou moins lointain et idéalisé à celui de pur *objet* de la volonté et de l'action humaine, à laquelle est désormais réservée toute subjectivité et puissance d'agir. Du point de vue sémantique, les participes en question renvoient tous à l'idée de domination, qui peut prendre différentes formes – instrumentalisation, possession, absorption. Ce dernier aspect est décliné de toutes les manières possibles dans le second paragraphe, où l'auteur l'expose notamment dans toute sa dimension à la fois métaphorique et matérielle à travers l'image paradoxale

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 109. Trad. fr. : « Mais la nature et l'animal, chassés de leur position, cette ancienne position de maternité et fraternité, de compagnie et guidance à la fois, ont été introduits, ingérés, déglutis, sédimentés, absorbés par les entrailles, par la muqueuse de l'esprit de l'homme qui a installé, défini, placé, redéfini, remplacé – comme vous voudrez – mais en quelque sorte emmagasiné à l'intérieur d'elle-même chaque élément, aspect, son, voix de la nature, les vents, les plages, les fleuves, les forêts, les montagnes, les volcans, comme pour s'en fortifier [...]. »

de « la muqueuse de l'esprit de l'homme » qui aurait intériorisé la totalité des éléments composant la nature (totalité là encore rendue perceptible au moyen d'une énumération clairement non exhaustive). La même idée est développée un peu plus loin, dans une phrase expliquant comment l'animal ne survivrait désormais plus qu'à l'intérieur de nous :

In ogni realtà la natura e gli animali vengono sentiti e recuperati con originaria vitalità, senso, spinta e addirittura anche come riconoscimento, una parte della propria identità. La loro bellezza è assunta e vissuta, goduta, distribuita, accresciuta a potenziamento e difesa e affermazione di sé⁴¹¹.

Le problème est que cette nature et cette animalité intériorisées sont aussi très largement refoulées, l'animal intérieur en particulier étant considéré comme un aspect de notre identité par essence régressif, dont il est préférable de se dissocier le plus possible. Seuls les poètes, du fait de leur tendance à regarder plus que les autres « all'interno di sé » (« à l'intérieur d'eux-mêmes »), restent encore véritablement en contact avec cette réalité et peuvent ainsi être appelés « "custodi degli animali" e un po' animali essi stessi » (« "gardiens des animaux" et un peu animaux eux-mêmes »)⁴¹². Seuls, ils demeurent à l'égard des autres espèces des interlocuteurs, des observateurs, des « fratelli » (« frères ») susceptibles de contempler par exemple le vol des oiseaux mais aussi de s'émerveiller devant une colline. Le poète serait en ce sens une figure essentielle au salut de l'humanité, en tant qu'il a la capacité de l'aider à retrouver un rapport perdu avec l'animal et la nature, aussi bien comme éléments extérieurs avec lesquels reconstruire une relation que comme parties intégrantes de son intériorité :

Riconoscere la natura e anche gli animali come vita e vitalità anche propria e non soltanto come paesaggio o brano di bellezze stereotipate e consumate come capita invece alla grande maggioranza degli uomini⁴¹³.

⁴¹¹ *Loc. cit.* Trad. fr. : « Leur beauté est assimilée et vécue, appréciée, distribuée, enrichie d'un rôle de renforcement et de défense et d'affirmation de soi. »

⁴¹² *Ibid.*, p. 111.

⁴¹³ *Loc. cit.* Trad. fr. : « Reconnaître la nature et les animaux comme vie et vitalité qui sont aussi les siennes et non pas seulement comme paysage ou morceau de beautés stéréotypées et consommées, comme c'est le cas, de fait, pour la grande majorité des hommes. »

Le même thème est abordé dans « Etna », mais sous l'angle d'un pessimisme plus radical, puisque le poète lui-même y apparaît comme désormais incapable de percevoir cette réalité dont il devrait se faire le médiateur, étant contaminé comme toute autre chose par le règne de l'artificiel :

Il poeta, che è un trasgressore e un malato riconosciuto da tempo immemorabile e che non deve essere curato tanto meno con somministrazioni di denaro, ha ancora il compito di custodire e di svelare la natura ?
Ma oggi qualsiasi poeta, specie se grande, non può interpellare la natura perché gli è impedito dai suoi stessi occhi, orecchie e lingua di poeta [...]. Egli è ormai il poeta dei poeti. Il dominio dell'artificiale non concede che l'artificio ripetuto e moltiplicato, ordinario e sublime che sia⁴¹⁴.

L'article se conclut néanmoins sur un appel à retrouver un rapport profond avec la nature, qui ne se limiterait pas à créer des parcs ou réserves naturelles mais impliquerait de respecter à nouveau ses rythmes et ses équilibres. La fin de « Natura ed animale », en revanche, évoque un scénario apocalyptique dans lequel « la parte più brutta dell'animale introiettato » (« la partie la plus laide de l'animal intériorisé »), celle correspondant au rat d'égout, prendrait le dessus et nous transformerait en êtres à la fois diaboliques et ridicules, dotés d'une queue immonde, métamorphose rappelant bien entendu celles qui sont au centre de *Corporale* et *Il pianeta* mais ayant contrairement à elles une valeur exclusivement négative. Le texte s'achève par ailleurs de manière significative sur une épanadiplose portant sur le mot « oro », érigé en symbole de la condition contemporaine, de la réduction des aspirations et de la société tout entière à la dimension économique. Deux acceptions du terme sont mises en exergue par leur position initiale ou finale dans la phrase : l'or comme synonyme de monnaie, ressource ou finances, et à l'opposé, l'or mythologique de la Toison d'or, comme noblesse et unicité d'une créature non-humaine :

⁴¹⁴ « Etna : natura e scienza », p. 121. Trad. fr. : « Le poète, qui est un transgresseur et un malade reconnu depuis des temps immémoriaux et qui ne doit pas être soigné, encore moins par des injections d'argent, a-t-il encore la tâche de veiller sur la nature et de la dévoiler ?

Mais aujourd'hui le poète, quel qu'il soit et surtout si c'est un grand poète, ne peut plus interpellé la nature car il en est empêché par ses yeux mêmes, par ses oreilles et par sa langue de poète [...]. Il est désormais le poète des poètes. Le règne de l'artificiel ne tolère que l'artifice répété et multiplié, qu'il soit ordinaire ou sublime. »

Oro, in qualunque stato e condizione esso si trovi, come valuta, borsa, azioni, titoli ecc. ecc., nemmeno più con la bellezza che aveva nell'antichità del vello dorato di un animale, il vello d'oro⁴¹⁵.

Cette dernière citation résume à elle seule la façon dont s'enchevêtrent et sont indissociables les unes des autres certaines des questions fondamentales dans la pensée et la poétique de Volponi : l'artificialisation du monde et de la vie, la perte du contact avec la nature et l'animal en nous et hors de nous, et l'hégémonie capitaliste – autant de maux qui affligent le destin de l'humanité au plus haut degré et dont il serait difficile de dire lequel est premier et cause des autres.

III. *Corporale* et *Il pianeta irritabile* : variations apocalyptiques

Notre lecture des deux romans les plus explicitement apocalyptiques de Volponi suivra une logique inverse – ou du moins très différente – de celle qui domine au sein de la critique, et que nous avons déjà mentionnée : nous estimons que *Il pianeta irritabile* est une œuvre dotée d'une haute valeur intrinsèque et non un simple « satellite » de *Corporale* – dont nous ne remettons cependant pas en question l'importance au sein du parcours de l'auteur comme pour la littérature italienne en général. Selon la perspective qui nous intéresse ici, on pourrait même affirmer que *Corporale*, publié quelques années plus tôt, offre une première ébauche de motifs qui atteindront leur pleine amplitude dans *Il pianeta*, le principal d'entre eux étant celui de la transformation rédemptrice d'un homme en animal.

En effet, on pourrait résumer la trame alambiquée de *Corporale* comme suivant le parcours de marginalisation d'un respectable professeur, militant communiste et père de famille, qui, de plus en plus atterré et désorienté par la parcellisation de l'expérience subjective et collective, terrorisé par la perspective pourtant abstraite d'une explosion atomique, finit par se construire un refuge qu'il appelle « arcatana » (« arche-tanière »),

⁴¹⁵ « Natura ed animale », p. 114. Trad. fr. : « De l'or, sous quelque forme et dans quelque condition qu'il se trouve, comme devise, bourse, actions, titres, etc., sans même plus la beauté qu'il avait dans l'Antiquité de la toison dorée d'un animal, la toison d'or. »

dans lequel il compte s'enterrer pour une durée indéterminée avant de réémerger métamorphosé en un animal étrange, supposément meilleur que l'être humain et plus apte à survivre à l'apocalypse. De son côté, le seul protagoniste humain de *Il pianeta*, le nain Mamerte (qui est aussi appelé par plusieurs autres noms) se retrouve amené, après une guerre nucléaire qui a laissé le monde dévasté, à faire un voyage initiatique en compagnie de trois animaux : le singe Epistola qui prend la tête du groupe, l'éléphant Roboamo qui connaît la *Divine comédie* par cœur, et l'oie savante Plan Calcule. Tous les quatre se dirigent vers un lieu utopique imprécis qu'ils appellent « il regno di Epistola » (« le royaume d'Epistolet »), qu'ils ne pourront atteindre qu'après avoir triomphé de toute une série d'ennemis animaux ou humains, ainsi que des pièges tendus par l'environnement hostile. Ce voyage dans l'espace s'accompagne du parcours intérieur vécu par Mamerte, qui abandonne peu à peu ses caractéristiques les plus humaines pour devenir lui aussi un animal, en une métamorphose jugée moralement nécessaire (l'humanité étant responsable de la dévastation de la planète) et épanouissante.

Ainsi, le personnage du nain Mamerte et son itinéraire peuvent être considérés comme une tentative de montrer ce que pourrait être la réalisation du désir qui obsède Gerolamo Aspri durant toute la dernière partie de *Corporale* : se transformer en un animal qu'il appelle « Id lo smeraldo » (« Id l'Émeraude »), n'appartenant à aucune espèce déjà connue et possédant des caractéristiques encore impossibles à préciser – qui doivent, cependant, le rendre plus apte à survivre dans un monde désormais inapproprié pour l'être humain, considéré comme vil et inadapté :

uomo-animale-smeraldo disposto a risorgere [...] a riemergere diverso, incrostato, assottigliato, dimezzato, scolorito, monoculo, pipistrellato dal buio, lucertolato dalla terra, anguillato dal fango, monopede, celenterato, con o senza pelliccia, muto, pennuto, carnivoro, onnivoro, virus, battère, alga azzurra, muschio, spugna, fungo, muffa, medusa, dissoflagellato [...], flagellato [...], multicellulare, capace o no di svolgere la fotosintesi, purché vivo, vivo, vivo, quindi capace a modo suo di pensare, crescere, riprodursi, e diverso, diverso, diverso, dall'attuale pavida creatura, nuda e incerottata [...],

sedentaria e stercoraria, con il cervello, il naso, il cazzo alla caccia di servizi da rendere o da ottenere⁴¹⁶.

Ce passage est intéressant à bien des niveaux ; avant tout, il illustre exemplairement la manière dont accumulation et néologismes contribuent à l'éclatement de la langue qui distingue *Corporale* des livres précédents – et qui est le reflet de l'éclatement de la société et de la subjectivité. L'énumération a ici la fonction courante de faire toucher du doigt la totalité infinie du vivant, dont n'est mentionné qu'un échantillon certes riche mais implicitement non-exhaustif, fonction déclinée pour embrasser la connotation particulière de l'indétermination et de l'ouverture à toutes les possibilités. Par ailleurs, les deux adjectifs emphatisés par la triple répétition (« vivo » et « diverso ») expriment de la manière la plus claire les raisons pour lesquelles cette transformation est nécessaire et la nature du résultat attendu : il s'agirait là purement et simplement de la seule chance de survie pour l'individu et, peut-on supposer, pour l'espèce, si le monde continue d'aller dans la même direction. C'est pourquoi l'être qui apparaîtra devra avoir entièrement fait peau neuve pour obtenir une sorte de seconde chance et continuer à vivre dans un univers hostile en pleine transformation. Les implications d'une telle affirmation – que l'espèce humaine devrait absolument changer de nature – seront explorées un peu plus loin, mais nous pouvons déjà conclure de la lecture de ce passage qu'il donne une indication métanarrative très claire sur la nature de l'élan utopique présent en filigrane dans *Corporale*, et qui sera au cœur de *Il pianeta* : en parfait accord avec la définition de Jameson, Volponi voit l'utopie à la fois comme une nécessité vitale et comme quelque chose qui n'est pas vraiment réalisable, et encore moins définissable par avance.

⁴¹⁶ *Corporale*, Turin, Einaudi, 2014 (1974), p. 506. Traduction de référence : *Corporel*, traduit de l'italien par Michel Sager, Paris, Robert Laffont, 1975. Trad. fr., p. 487 : « un homme-animal-émeraude qui se prépare à ressusciter [...], à ressortir différent, encroûté, aminci, coupé en deux, décoloré, monocul, vampirisé par l'obscurité, lézardé par la terre, anguillé par la boue, monopède, célentérate, avec ou sans fourrure, muet, emplumé, carnivore, omnivore, virus, bactérie, algue bleue, lichen, éponge, champignon, moisissure, méduse, dyssoflagellé [...], flagellé [...], multicellulaire, capable ou non de photosynthèse, mais vivant, vivant, vivant, donc capable à sa manière de penser, de grandir, de se reproduire, et différent, différent, différent de la froussarde créature actuelle, nue et couverte de sparadrap [...], sédentaire et stercoraire, avec le cerveau, le nez et la bitte qui courent après des services à rendre et à recevoir. »

L'autre principal point commun est le thème de la bombe atomique, qui, nous l'avons vu, apparaît lors de théorisations un peu plus tardives comme l'incarnation la plus terrible du processus d'artificialisation du monde sous lequel Volponi subsume une grande partie des maux contemporains. C'est précisément pour ce caractère paradigmatique et symbolique de l'explosion nucléaire qu'il choisit de placer en épigraphe de *Corporale* la fameuse citation de Morante :

La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città greca ; il Colosseo, dei Romani imperiali ; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano ; le gondole, della nobiltà veneziana ; la tarantella, di certe popolazioni rustiche meridionali ; e i campi di sterminio, della cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico⁴¹⁷.

Et l'on peut ajouter la fin du paragraphe, que Volponi ne cite pas mais qui explicite bien la pulsion autodestructrice de l'humanité que traduit l'existence même d'une telle arme : « Si direbbe che l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi »⁴¹⁸.

La bombe, qui a un statut chronologique et narratif différent dans les deux romans – menace obsédante dans le premier, événement passé ayant modifié irrémédiablement le monde dans le second – doit être comprise dans un sens à la fois concret et métaphorique. Elle renvoie avant tout au traumatisme historique provoqué par les explosions de Nagasaki et d'Hiroshima, et à la prise de conscience inédite qu'elles ont inaugurée : celle de notre capacité en tant qu'espèce à nous autodétruire. Cette crainte d'une véritable « fin du monde » (entendue au sens anthropocentrique de fin du monde humain) sera omniprésente pendant une grande partie de la guerre froide, et sera peu à peu renforcée par l'émergence d'une autre problématique

⁴¹⁷ MORANTE Elsa, « Pro o contro la bomba atomica », in EAD, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milan, Adelphi, 1997, p. 99. Trad. « Notre bombe est la fleur, autrement dit l'expression naturelle de notre société contemporaine, comme les dialogues de Platon sont celle de la cité grecque ; le Colisée, de la Rome impériale ; les Madones de Raphaël, de l'Humanisme italien ; les gondoles, de la noblesse vénitienne ; la tarentelle, de certaines populations rustiques du Sud ; et les camps d'extermination, de la culture petite-bourgeoise bureaucratique déjà infectée par une rage de suicide atomique. »

⁴¹⁸ *Ibid.* Trad. « on dirait que l'humanité contemporaine éprouve la tentation occulte de se désintégrer ».

nouvelle, celle de la crise écologique. C'est ainsi que les dernières décennies du XX^{ème} siècle ont vu s'épanouir dans tous les champs de la culture un imaginaire apocalyptique, descendant profane de l'Apocalypse chrétienne, matrice de la vision eschatologique qui a longtemps imprégné la vision occidentale de l'histoire. La littérature et le cinéma, notamment, véhiculent l'idée que l'humanité court à sa perte plus ou moins lointaine, dont les causes peuvent prendre des formes toujours plus variées. *Il pianeta* s'inscrit clairement dans ce filon, puisque les personnages principaux – le nain, le singe, l'éléphant et l'oie savante – entreprennent leur voyage initiatique dans un monde futur (situé en 2283) dévasté par une guerre nucléaire. Notre lecture impliquera donc nécessairement de confronter le roman aux canons du genre post-apocalyptique, élément central du patchwork générique largement relevé par les différents commentateurs du livre (auquel nous reviendrons bientôt).

La critique menée par Morante dans l'essai cité au début de *Corporale* porte cependant principalement sur les implications métaphoriques de l'image de la bombe, autrement dit sur ce qu'elle appelle « la disintegrazione della coscienza » (« la désintégration de la conscience ») à l'époque contemporaine, dont l'existence des bombes nucléaires n'est pas la cause mais la plus claire manifestation⁴¹⁹. Le rôle de l'écrivain est selon elle de lutter contre l'aliénation des esprits opérée par la société contemporaine, caractérisée par la confusion, l'irréalité et la fragmentation, en tendant constamment et de toutes ses forces « all'integrità (alla realtà) come all'unica condizione liberatoria, festosa, della sua coscienza » (« à l'intégrité (à la réalité) comme à l'unique condition libératrice, festive, de sa conscience »)⁴²⁰.

Un passage de l'interview sur *Corporale* avec Bettini met toutefois en évidence la manière dont ces deux niveaux de lecture du thème de la désintégration se sont entremêlés pour donner toute son épaisseur au roman :

La prima idea che ha ispirato *Corporale* è stato il terrore della bomba atomica. [...] Era il mio pensiero fisso, ossessivo. E allora ho immaginato la storia di un individuo nevrotico, che ha l'idea quasi animalesca di salvarsi, trovando un

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 102-103.

posto in cui starsene rintanato e sopravvivere all'esplosione, anche a costo di una perdita parziale della propria identità. Poi, il romanzo è andato avanti, si è trasformato. E sempre più ha preso il sopravvento l'interesse per quei processi di caos, di disgregazione, di smarrimento sociale e individuale che cominciavano ad emergere in quegli anni e che da lì a poco avrebbero dilagato⁴²¹.

De fait, la fin du monde au sens littéral et l'idée de dissolution des idéaux, des valeurs et de la perception d'un sens dans notre univers individuel et collectif (« fin d'un monde » au sens plus psychologique et sociologique, telle que l'expérimente aussi le protagoniste de *Memoriale* qui voit la réalité rurale dans laquelle il a grandi être remplacée par le règne de l'industrie) peuvent entretenir des rapports très étroits. La première – l'apocalypse véritable – peut selon les cas être l'image de la seconde, sa conséquence ou encore, bien souvent, les deux à la fois : la peur de Gerolamo Aspri d'être anéanti par la bombe est sans aucun doute un reflet symbolique de l'"explosion" de la subjectivité propre à l'époque contemporaine et centrale dans les conceptions postmodernistes du sujet, mais illustre aussi le risque que les évolutions sociétales, politiques et psychologiques observées finissent réellement par mener à la catastrophe.

Du point de vue de ces deux thématiques, la relation de *Il pianeta* à *Corporale* peut donc être définie par deux caractéristiques propres à la science-fiction comme genre : la propension à prendre les métaphores au sens littéral (le monde a bel et bien explosé, tandis que dans le premier roman seul le délitement des structures psychiques et sociales est concrètement advenu), et le fonctionnement par « extrapolation » relevé par Berthelot⁴²². En effet, le point de départ du récit réside dans l'hypothèse que se réalise ce qui n'était pour Gerolamo Aspri qu'une crainte intangible : et si... la bombe explosait réellement et éliminait presque toute vie humaine ? – ainsi que son désir de transformation en animal. En outre, le phénomène d'extrapolation propre au genre est

⁴²¹ VOLPONI Paolo, « Questa mia Italia Corporale », *op. cit.*, p. 52. Trad. « La première idée qui a inspiré *Corporale* a été celle de la terreur de la bombe atomique. [...] C'était pour moi une pensée fixe, obsédante. J'ai alors imaginé l'histoire d'un individu névrotique, qui a l'idée presque animale de se sauver en trouvant un lieu où il pourrait rester terré et survivre à l'explosion, quitte à risquer une perte partielle de son identité. Puis le roman a avancé, s'est transformé. Et ce qui a pris de plus en plus le dessus était l'intérêt pour ces processus de chaos, de disrégation, d'égarement social et individuel qui commençaient à émerger en ces années-là et qui allaient bientôt se propager. »

⁴²² Voir supra, p. 164.

rendu particulièrement visible par le choix de Volponi d'amplifier certains aspects du réel jusqu'à l'extrême, en faisant ressortir la nature à la fois absurde et insupportable. C'est sur ce mécanisme que reposent entièrement les passages les plus parodiques et le registre grotesque du roman. On peut notamment citer l'organisation hiérarchique tirant vers l'absurde du cirque dans lequel travaillaient encore les personnages principaux juste avant le début de l'histoire, ainsi que les descriptions du conflit global qui oppose deux super-puissances correspondant de toute évidence aux deux « blocs » entre lesquels le monde était divisé pendant la guerre froide.

Cette brève confrontation des deux œuvres peut donner un aperçu de la manière dont la prise en compte du genre d'un texte influe sur son accueil et son interprétation. Elle peut, notamment, avoir pour corollaire un jugement entaché d'un certain nombre de préjugés. C'est d'ailleurs l'objectif même de la catégorisation de la littérature en genres : mettre en évidence des normes, non préexistantes aux textes canoniques mais dérivées de ces derniers, auxquelles correspondent un certain nombre d'attentes chez le lecteur ; il est donc naturel que la réception d'un roman soit au moins partiellement orientée par la conscience de son appartenance à la forme du roman, ainsi qu'à tel ou tel genre ou courant plus spécifique. En l'occurrence, la hiérarchisation par la critique de *Il pianeta* comme texte mineur de Volponi et simple annexe du « vrai » roman qu'est *Corporale* s'explique en partie par son choix inédit de se tourner vers la science-fiction, autrement dit vers la littérature de genre : cela pouvait permettre de toucher un public plus large du fait qu'il s'agit d'un genre populaire et clairement plus accessible, mais a surtout eu pour conséquence de donner l'impression aux lecteurs les plus cultivés que sa qualité proprement littéraire devait être moindre par rapport à ses livres précédents. Le milieu académique italien était en effet – et reste aujourd'hui – largement prévenu contre tout ce que l'on regroupe sous l'étiquette péjorative de « paralittérature », ce que confirme par ailleurs la volonté de certains critiques ayant apprécié *Il pianeta* de souligner ses écarts par rapport au genre en question (comme si sa valeur résidait dans la non-adhésion à une tradition jugée inférieure), ou bien de mettre en opposition les faiblesses qu'il en a héritées avec d'autres qualités qui le

rachètent partiellement. En particulier, Luperini estime que le « schematismo didattico » (« schématisation didactique »), principal défaut du roman selon lui, dérive directement de sa nature science-fictionnelle⁴²³, tandis que Raboni identifie dans son style visionnaire la qualité qui vient compenser les limites narratologiques dues au même choix générique⁴²⁴.

Il convient cependant de reconnaître que l'insistance sur le caractère textuellement hybride du roman n'est pas infondée, sa valeur se fondant bel et bien sur la virtuosité et la liberté avec lesquelles, comme on l'a déjà dit, Volponi y mélange les genres, les influences et les registres. Les hérités dantesques et léopardiennes sont les plus visibles du fait des citations explicites – dans les discours de l'éléphant pour Dante et en exergue du roman avec l'expression « Immortalità selvaggia » pour Leopardi – ; mais on trouve aussi des influences diverses et variées, aussi bien au niveau de la structure même de la narration (texte de voyage et récit initiatique ou *Bildungsroman*) que du style et des épisodes singuliers (bande dessinée, littérature industrielle, langage bureaucratique...). Cette impossibilité de mettre une étiquette unique sur le roman, outre la richesse et la profondeur qu'elle lui confère, contribue en fin de compte tout autant que les similitudes de contenu à le rapprocher de *Corporale*, dont nous avons déjà évoqué la complexité formelle et thématique.

Nous ajouterons que notre lecture tiendra évidemment compte de la nature science-fictionnelle du récit, mais dans l'optique d'identifier les ressources inventives et conceptuelles spécifiques que ce dernier tire d'un genre littéraire désormais étudié en tant que tel : autrement dit, nous tenterons de comprendre plus en détail comment les codes et procédés propres au genre affectent les motifs hérités de *Corporale* et participent à l'élaboration d'une signification éthique et politique à la fois radicale et ambiguë.

⁴²³ LUPERINI Romano, « Il neosperimentalismo tra "Officina" e "Il menabò" : Roversi, Leonetti, Volponi », in ID., *Il Novecento*, Turin, Loescher, 1981, p. 815 ; cité dans ZINATO E., *Volponi, op. cit.*, p. 144-145.

⁴²⁴ RABONI Giovanni, « *Il pianeta irritabile* », *op. cit.*, p. 8938, cité dans *Ibid.*, p. 146.

Il nous faut, enfin, préciser que nous confronterons aussi régulièrement *Il pianeta* avec un autre grand roman de Volponi, *Le mosche del capitale*, avec lequel nous montrerons qu'il possède des liens plus ou moins évidents, parfois tout à fait explicites. Cela nous sera notamment utile pour analyser la place du roman étudié dans le parcours poétique et idéologique de l'auteur en tant que ce dernier est indissociable de sa vision, toujours plus pessimiste voire désespérée, du monde capitaliste⁴²⁵.

⁴²⁵ Un ouvrage récent de Toracca regroupant plusieurs de ses articles met d'ailleurs en évidence, ne serait-ce que par son titre, les connexions importantes qui peuvent être repérées entre *Corporale, Il pianeta irritabile* et *Le mosche del capitale*. TORACCA Tiziano, *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile e Le mosche del capitale : una trama continua*, Pérouse, Morlacchi, 2020.

Chapitre 5 – Une représentation ambiguë de l’animalité en tension entre protagonisme, allégorie, anthropomorphisme et matérialité

L’une des raisons pour lesquelles *Il pianeta irritabile* est selon nous le roman de Volponi se prêtant le mieux à une analyse zoopoétique réside dans le fait qu’il condense et exacerbe toutes les problématiques exposées dans les chapitres précédents. On y observe en particulier une tension évidente entre, d’un côté, la valeur allégorique du récit et de ses personnages, abondamment soulignée par la critique et dont les significations renvoient à la sphère humaine, et de l’autre une critique explicitement anti-anthropocentriste d’une rare véhémence, reposant entre autres sur une certaine vision de l’existence animale comme opposée à la corruption et à l’aliénation de la vie humaine.

Nous approfondirons chacun de ces aspects au cours des prochains paragraphes, moins pour déterminer si les représentations animales qui se trouvent au cœur du roman sont respectueuses ou non de l’altérité au sens fort que pour montrer la complexité et la pluralité de sens qui les caractérisent. Il s’agira notamment de discuter la description faite par Emanuele Zinato du bestiaire volponien et en particulier de celui de *Il pianeta* dans son ouvrage de référence :

Il bestiario didattico e poetico di Volponi, largamente presente nei poemetti e nelle prose, è funzionale alla costruzione allegorica e, al contempo, è radicato in un immaginario fiabesco contadino e appenninico sempre incline a irrompere nel quotidiano politico e industriale e a fenderlo con squarci mitici e visionari. [...]

La mascheratura animale dei personaggi lascia dunque trasparire finalità didattiche : per molti aspetti i tre eroi sono personaggi-stereotipi, manichini di un intento allegorico. Come nella favola animale da Esopo a Orwell così nel *Pianeta* il regno zoologico viene caricato di intenti satirici morali e politico-sociali⁴²⁶.

⁴²⁶ ZINATO Emanuele, *Volponi, op. cit.*, p. 62. Trad. « Le bestiaire didactique et poétique de Volponi, largement présent dans ses poèmes et dans ses proses, est au service de la construction allégorique et, en même temps, il est ancré dans un imaginaire féérique paysan, des Apennins, toujours prêt à faire irruption dans le quotidien politique et industriel et à le déchirer par des brèches mythiques et visionnaires. [...]

Par la suite, ces distinctions portant sur les différents types de figures animales et sur les interprétations que l'on peut en faire, mises en lien – à juste titre – avec la question du mélange des genres littéraires, nous seront utiles pour développer une lecture plus globale du roman, qui se concentrera principalement sur sa dimension utopique et sur les manières dont il peut être mis en résonance avec certains aspects de la pensée posthumaniste.

I. Quels animaux représentés ?

Nous avons déjà mentionné la première caractéristique qui saute aux yeux dès lors que l'on confronte *Il pianeta* au reste du corpus volponien (romanesque, poétique et théorique) : c'est le seul texte à avoir des animaux non-humains comme personnages principaux, mais aussi tout simplement comme personnages à part entière, individualisés et dotés d'une certaine importance dans l'économie du récit.

Le bestiaire peuplant les autres écrits se résume à des apparitions ponctuelles de bêtes dépourvues d'une caractérisation approfondie et à la mise en scène de groupes voire de hordes entières d'animaux montrés comme un tout collectif, dont chaque membre reste anonyme. L'un des seuls exemples d'animaux possédant un nom et – pourrait-on penser – une identité singulière n'est guère probant : il s'agit, dans *Corporale*, des chiens de course achetés par Gerolamo Aspri, rebaptisé Joaquin Murieta à l'occasion de sa plongée dans l'illégalité, que lui et ses compagnons nomment chacun par un substantif renvoyant aux émotions ou à l'idéologie – en tout cas à la sphère humaine : *Paura, Speranza, Rivoluzione*⁴²⁷... Le processus de nomination, au lieu de faire des êtres en question de véritables individus, rappelle plutôt la façon dont la tâche de nommer les autres êtres, confiée à Adam dans la Genèse, matérialise la domination de

Les masques animaux des personnages laissent donc transparaître des finalités didactiques : par de nombreux aspects, les trois héros sont des personnages-stéréotypes, les mannequins d'une intention allégorique. Comme dans la fable animale d'Ésope à Orwell, de la même manière dans *Il Pianeta* le règne zoologique est chargé d'intentions satiriques morales et politico-sociales. »

⁴²⁷ *Corporale*, p. 232-236.

l'être humain sur le reste de l'existant par le moyen du langage et du symbolique. Les noms choisis font apparaître les chiens comme un répertoire d'allégories vivantes au service de la subjectivité et de la fantaisie des personnages, plus que comme un groupe de créatures ayant chacune leur personnalité.

Cet exemple met en évidence l'existence d'un lien entre anthropocentrisme et allégorie, que nous observerons également dans *Il pianeta* ; nous allons à présent tenter de comprendre comment ce procédé, ainsi qu'un usage abondant de l'anthropomorphisme, interagissent au sein du roman avec le statut de protagonistes des animaux évoqués ainsi qu'avec l'usage des stéréotypes associés à chaque espèce représentée.

1. Personnages et figurants

Une lecture au moins partiellement typologique s'impose ici, dans la mesure où les animaux qui apparaissent tout au long du roman sont en réalité assez nombreux et ne revêtent pas tous la même fonction. Ils peuvent être séparés en deux groupes : celui des personnages au sens fort, à la personnalité bien définie et dont le destin constitue l'un des principaux enjeux du récit, opposé à celui des diverses créatures qu'ils croisent au cours de leur voyage et qui font l'objet d'une extermination systématique. On peut donc affirmer que, dans *Il pianeta*, les êtres animés non-humains constituent la plus grande partie des protagonistes aussi bien que de leurs antagonistes.

Deux observations viennent compléter le tableau : tout d'abord, si les personnages principaux sont tous des individus singuliers, leurs ennemis apparaissent tantôt sous la forme de foules indistinctes, tantôt comme des représentants uniques de leur espèce. D'autre part, il est essentiel de mentionner la présence d'êtres humains dans chacune de ces catégories – protagoniste, masse informe d'ennemis innombrables et ennemi individualisé à l'importance narrative considérable. Nous reviendrons au cas par cas sur ces différentes figures humaines et sur le rôle qu'elles jouent dans le discours, explicite et implicite, porté par le roman sur les relations entre humanité et animalité ;

mais nous devons commencer par nous concentrer sur les différentes sortes de personnages “bestiaux” présents dans le roman.

a. De véritables protagonistes

Si la narration suit presque toujours le point de vue du nain Mamerte, chacun des autres personnages principaux est un spécimen émérite de son espèce, a un rôle spécifique à jouer au sein du groupe et du récit, et fait l’objet d’une caractérisation approfondie. C’est particulièrement le cas du babouin hamadryas Epistola (« Pistolet » dans la traduction française), qui s’autoproclame chef de la petite bande, et de l’éléphant Roboamo (« Roboam ») qui en est la tête pensante, dispensant régulièrement maximes existentielles et citations dantesques en guise de commentaire des péripéties rencontrées. Leur personnalité complexe et parfois contradictoire transparaît dans leurs différents actes et acquiert encore de l’épaisseur au travers des analepses consacrées à leur passé proche ou lointain (bien que celles du nain soient logiquement plus nombreuses en raison de son rôle central). L’oie mathématicienne Plan Calcule – qui, faut-il remarquer, est la seule à ne pas appartenir à la classe des mammifères – est un peu moins développée, mais possède néanmoins un véritable caractère dont plusieurs facettes apparaissent au fil de l’histoire, et elle revêt parfois une grande importance sur le plan de la narration qui ne pourrait pas avancer sans elle. C’est elle, notamment, qui retrouve Mamerte perdu dans la cité de glace au douzième chapitre (c’est nous qui les numérotions) puis qui, une fois qu’ils en sont sortis, va sur son ordre prévenir les deux autres de son emplacement et leur amener des vivres trouvés dans la ville (entre-temps recouverte par une mer de pétrole)⁴²⁸. Cet épisode illustre bien le fait que chacune des bêtes citées est douée d’une puissance d’agir au sens plein, se manifestant par des actes décidés de sa propre volonté et indépendants de celle des êtres humains, même si toutes reconnaissent souvent au nain une ingéniosité justifiant de suivre ses conseils.

⁴²⁸ *PI*, p. 107-128.

Il serait d'ailleurs possible d'imaginer un test similaire au désormais célèbre « test de Bechdel », qui viserait à évaluer non pas la présence significative de personnages féminins dans les films⁴²⁹ mais celle d'animaux non-humains dans toute œuvre de fiction : on se demanderait alors si l'histoire contient au moins deux animaux ayant une identité singulière, si ces derniers interagissent entre eux et si leur comportement n'a (au moins par moments) rien à voir avec l'être humain. *Il pianeta* serait le seul texte volponien à réussir un tel test, puisque même dans un roman aussi plein de paroles non-humaines que *Le mosche del capitale*, les seuls personnages animaux ayant une certaine importance – un perroquet et le chien surnommé « Dottor Tozzo », qui sont tous deux élevés au rang de conseillers par un dirigeant industriel – ne se rencontrent pas, ne communiquent qu'avec des humains, et surtout n'ont rien à dire qui ne concerne pas la sphère de l'activité humaine et en particulier de l'industrie. On peut ajouter que les personnages à deux ou (plus fréquemment) quatre pattes, lorsque leur est attribué dans une œuvre littéraire un rôle qui ne soit pas de simple faire-valoir ou de figuration anthropomorphe de qualités humaines, restent le plus souvent indissociablement liés à un ou des êtres humains dont leur propre sort dépend en grande partie voire totalement. On citera parmi les exemples les plus connus l'âne Cadichon de la Comtesse de Ségur, le cocker Flush de Virginia Woolf ou encore les différents chiens qui peuplent l'œuvre d'Elsa Morante (le fait que seules des femmes apparaissent dans cette courte liste n'est pas volontaire mais mériterait d'être questionné). De ce point de vue, le roman post-apocalyptique de Volponi représente un cas plutôt rare, puisque les trois animaux du groupe ne se lient avec le nain qu'au prix d'une forte méfiance, longue à surmonter du fait même de son appartenance à l'espèce humaine qui a été décrétée ennemi numéro un, et l'amitié qui les unit à la fin est égalitaire, toute hiérarchie d'espèce ayant été abolie. Cette amitié pourrait rappeler celle de la petite fille et du lion dans le roman de Kessel : elle transgresse de la même

⁴²⁹ Voir la page connue sous le titre « The Rule » dans la bande dessinée d'Alison Bechdel *Dykes to Watch Out For*, Ithaca, Firebrand Books, 1986. La page est disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.flickr.com/photos/zizyphus/34585797/>. Consultée le 21/07/2020.

manière les barrières interspécifiques et devra se confronter à la logique anthropocentriste incarnée par d'autres personnages, qui est victorieuse chez Kessel tandis que tout le propos de *Il pianeta* est d'en montrer la défaite peut-être définitive.

Nous examinerons bientôt de plus près la nature des caractéristiques attribuées à ces personnages centraux ; en effet, il ne suffit pas, pour affirmer la présence de véritables personnages animaux, de mettre en avant le protagonisme qui leur est concédé, ce dernier étant tout à fait compatible avec certains usages de l'anthropomorphisme qui tendent à dépouiller les êtres non-humains de leurs qualités propres et à en nier totalement ou partiellement l'altérité.

b. Une longue série d'épreuves et antagonistes

Nous devons cependant, avant cela, nous arrêter sur l'autre catégorie de présences animales dans *Il pianeta* : celle des créatures rencontrées et combattues tout au long du voyage par les quatre héros. Ces batailles scandent, avec d'autres épreuves impliquant la confrontation à un paysage transformé et dangereux, ce qui est présenté par les personnages eux-mêmes comme une sorte de parcours initiatique devant s'achever par l'affrontement avec l'ennemi ultime, le « Gouverneur » qu'ils surnommeront « Moneta » (« Fric » en français). Cette division en étapes successives définissant l'évolution des protagonistes et de leur dynamique de groupe est l'un des principaux aspects qui permettent de rapprocher *Il pianeta* du conte merveilleux, dans lequel les différents antagonistes ont avant tout une valeur allégorique, leur nature singulière n'ayant guère d'importance ; ils constituent autant d'occasions pour ceux qui les affrontent de progresser en acquérant de nouvelles connaissances et en découvrant ou développant leurs propres capacités physiques et morales. Il nous faut souligner que ce choix de reprendre des structures propres au genre merveilleux se retrouve également dans certaines des nouvelles écrites par Volponi tout au long de sa carrière, publiées dans différents journaux et revues puis rassemblées par Zinato dans un recueil posthume en 2017. C'est surtout le cas des deux réécritures de textes populaires

que sont la comptine « Tordo balordo » (« *Grive naïve* »)⁴³⁰ et la nouvelle « Un re cieco » (« Un roi aveugle »)⁴³¹ : on retrouve dans l'un et l'autre des animaux parlants ayant une certaine importance narrative, ainsi que plusieurs des motifs fondamentaux de *Il pianeta*, sur lesquels nous reviendrons plus tard – principalement la veine scatologique et l'idée d'une communauté animale fondée sur la solidarité.

L'un des autres genres auxquels la critique a souvent apparenté le voyage initiatique qui constitue le noyau narratif de *Il pianeta* est (avec le roman d'aventures à la Jules Verne ou le roman picaresque) celui du roman chevaleresque. On peut reprendre à ce propos la description proposée par Tiziano Toracca dans un riche article sur les liens de la prose volponienne avec le conte et les genres merveilleux en général :

Si possono riconoscere una serie di microunità narrative ricomponibili entro una macrofinalità già resa esplicita (il viaggio infatti è narrato retrospettivamente) [...]. Sono soprattutto le modalità con cui i quattro ingaggiano la lotta con le varie forme nemiche a richiamare il romanzo cavalleresco in un susseguirsi di prodezze, astuzie e gesti coraggiosi. Anche da un punto di vista strutturale, se il viaggio appare dominato da una certa discontinuità (paratassi tipica della favola) cosicché gli scontri appaiono fra loro slegati e autonomi, resta tuttavia esplicita la sua meta finale : a blocchi narrativi semanticamente autosufficienti, si sovrappone un tessuto tipicamente romanzesco in cui la continuità dell'azione principale non viene mai meno⁴³².

Les différents épisodes sont en effet largement indépendants les uns des autres et semblent n'avoir d'autre fonction que de rythmer le récit et de donner l'occasion aux protagonistes de manifester leurs qualités lors de batailles où l'épique se mêle toujours

⁴³⁰ VOLPONI Paolo, « Tordo balordo hai voluto morire », *Corriere della sera*, 28 novembre 1982, puis publié dans *I Racconti* (éd. ZINATO Emanuele) Turin, Einaudi, 2017, p. 47-48. Le texte ainsi que son titre ont été traduits collectivement dans le cadre de l'atelier de traduction volponienne organisé à l'ENS de Lyon (voir supra, p. 24).

⁴³¹ VOLPONI Paolo, « Un re cieco », in *Favole su favole*, Cosenza, Lerici, 1975, puis *Ibid.*, p. 27-45.

⁴³² TORACCA Tiziano, « La favola nella narrativa di Paolo Volponi », *op. cit.*, p. 148-149. Trad. « On peut reconnaître une série de micro-unités narratives qui se recomposent à l'intérieur d'une macrofinalité déjà rendue explicite (le voyage est en effet narré rétrospectivement) [...]. Le roman chevaleresque transparaît surtout dans les modalités selon lesquelles les quatre personnages engagent la lutte avec les diverses formes ennemies, en une succession de prouesses, d'astuces et de gestes courageux. D'un point de vue structurel également, si le voyage semble dominé par une certaine discontinuité (paratase typique du conte), si bien que les affrontements apparaissent comme détachés les uns des autres et autonomes, le but final reste cependant explicite : à des blocs narratifs sémantiquement autosuffisants se superpose un tissu typiquement romanesque, dans lequel la continuité de l'action principale ne disparaît jamais. »

au grotesque. Le déséquilibre chaque fois évident entre les forces en présence les fait apparaître comme des guerriers invincibles, selon un topos là encore éminemment chevaleresque, ce qui détonne avec la bassesse de la vie qu'ils ont menée jusqu'au début de l'histoire, puisqu'ils travaillaient tous dans un cirque (où chacun a pu cependant acquérir des facultés exceptionnelles pour son espèce).

Le choix des créatures rencontrées – et exterminées – est lui-même largement déterminé par une logique allégorique, comme devrait le faire apparaître la liste suivante : un serpent, un ours, une armée de rats et de souris, une nuée de pigeons, une horde d'humains malades et inoffensifs et une meute de « cani assassini » (« chiens tueurs ») aussi gros que des lions et capables de se tenir debout sur les pattes arrière⁴³³ – l'inclusion de l'avant-dernier groupe parmi les autres, le faisant apparaître homogène à l'ensemble, n'est bien sûr pas anodine. Le tout est encadré par deux rencontres avec des personnages humains mieux individualisés : l'aviateur agonisant croisé au tout début du voyage et le Gouverneur, qui jouent un rôle important dans la transformation de Mamerte et de son rapport à ses semblables (terme ici entendu dans son sens intraspécifique habituel).

Les deux premiers animaux de la liste sont des individus singuliers et la bataille avec chacun d'entre eux occupe un espace limité (respectivement trois pages et une page et demie). Dans les deux cas, Volponi joue ouvertement avec les stéréotypes et les valeurs allégoriques traditionnellement associées à l'espèce. Le serpent est notoirement considéré comme un symbole de ruse et de malignité, et la référence à celui de la Genèse, cause première de tous les maux de l'humanité, ne peut que venir à l'esprit ; mais ces lieux communs sont balayés par la manière dont les héros se ruent sur un reptile qui ne les menaçait en rien et dont le seul tort est de se trouver sur leur chemin, pour le massacrer sans qu'il ait la possibilité de se défendre. Ce statut évident de victime explique peut-être que la narration se glisse l'espace d'un instant dans son point de vue de créature affamée et épuisée⁴³⁴, ce qui ne se reproduira avec aucune des

⁴³³ *PI*, p. 145.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 59.

autres rencontres. L'ours, quant à lui, a été longtemps considéré comme le roi des animaux avant d'être détrôné par le lion, et représente essentiellement la force brute, la puissance et la sauvagerie. Son apparition est donc emblématique de la logique qui guide la construction du voyage et des épreuves qu'il comporte : les protagonistes doivent lutter aussi bien contre les résidus de la civilisation disparue que contre la nature en pleine rébellion, dont l'ursidé est l'une des incarnations les plus féroces — Mamerte a d'ailleurs le temps de s'imaginer déchiqueté avant que ses compagnons ne le sauvent *in extremis*⁴³⁵. Dans le même temps, les pensées de Mamerte sur le fait que l'ours ait pu être attiré par le miel mais ne soit clairement pas là que pour ce dernier (mais bien pour déchiqueter l'humain qui en porte plusieurs pots) jouent ironiquement sur les clichés que notre imaginaire véhicule sur cette espèce. Elles pourraient donner une indication sur la façon dont doivent être lues toutes les références du roman à ce type de stéréotypes : ces derniers sont incontournables et potentiellement porteurs de créativité, mais il faut les regarder d'un œil critique voire ironique plutôt que de les prendre au pied de la lettre.

Les combats suivants reprennent encore plus clairement, avec une ironie évidente, les codes de la narration épique : ils opposent chaque fois une armée entière de créatures supposément hostiles, et perçues comme moralement inférieures, aux quatre héros dont la bravoure, la coopération sans faille et l'inventivité les font apparaître comme invincibles. La légitimité du massacre est affirmée par l'usage répété du terme « invasion »⁴³⁶, dont le caractère subjectif est pourtant indéniable puisque les créatures en question ne font que passer là où se trouvent les personnages, qui auraient certainement le choix de s'écarter de leur route. Qui plus est, les rongeurs se montrent, malgré leur infinie supériorité numérique ainsi que la « violen[za] » (renforcée à la page suivante par l'adjectif correspondant) et la « feroci[a] »⁴³⁷ qui leur sont attribuées,

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 89 et 94.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 90.

incapables d'opposer une résistance efficace, tandis que les humains en déliquescence ne manifestent à aucun moment la volonté d'attaquer ou même de se défendre.

Le choix des espèces n'est là encore pas anodin : les rats, « nemici di sempre » (« ennemis héréditaires ») d'Epistola, sont ostensiblement présentés comme les figures par excellence de l'abjection, à travers le recours insistant (traduisant le point de vue du nain) au champ lexical de l'immonde et de l'effrayant : « schifo » (x2), « viscido », « ribrezzo », « immondo », « terrore », « schifoso » (les termes ne sont pas forcément traduits un par un par leurs équivalents français, mais on retrouve le même champ lexical dans la traduction avec « écoeurant », « visqueuse », « immonde », « terreur », « dégoûtant »). Cette association classique de qualités morales négatives avec une espèce qui, de fait, a depuis des siècles avec la civilisation humaine des relations de l'ordre de l'envahissement et du parasitisme, sans parler des maladies mortelles dont elle a été porteuse, se retrouve ailleurs dans l'œuvre de Volponi et en particulier dans le passage final de « Natura ed animale » que nous avons cité plus haut. On peut leur assigner ici une valeur allégorique double : ils jouent à la fois le rôle canonique d'ennemi le plus repoussant possible, servant à mettre en valeur par contraste les qualités morales et physiques des héros mais aussi la difficulté des épreuves qu'ils doivent surmonter lors de leur voyage initiatique, et celui de résidus emblématiques de la société effondrée dont ils faisaient à leur manière partie intégrante. Ce statut est d'ailleurs symboliquement souligné par la comparaison, au début de la scène, entre les bruits qu'ils émettent et des sons typiques de la civilisation humaine disparue :

un gracidio immenso come quello di diecimila trapani elettrici dell'esercito dei liberals o di milioni di fischietti da festival culturale dell'Uellepi, scaturí dall'estremità del deserto⁴³⁸.

L'image est redoublée un peu plus loin par celle de la « lingua di bitume bollente » (« langue de bitume bouillant ») qui avait surgi de la mer pour envahir les terres

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 89. Trad. fr., p. 102 : « un immense glapissement semblable à dix mille perceuses électriques de l'armée des Liberals ou aux millions de sifflets du festival culturel de l'Ulp monta du fond du désert. »

« prima della carestia » (« avant la famine ») – autrement dit, l’armée de rats est comparée à une catastrophe induite par l’activité humaine.

En outre, il s’agit d’un type de créatures qui se prête particulièrement à une description tendant vers la massification et la réification : en effet, on ne voit jamais un individu se détacher sur le collectif, dont la vastitude est emphatisée par la locution hyperbolique « a milioni » (« par millions ») et qui est par ailleurs mentionnée à travers une série de termes renvoyant à des objets inanimés et à l’idée d’un tout indivisible : « onda » (x3), « nastro » (x4), « orlo », « merletti e gomitoli » (« des festons entiers, des chapelets, des pelotes »), « corrente » (« vague », « nappe », « ourlet », « dentelles et pelotes », « mêlée » qui serait mieux traduit par « courant »).

En fin de compte, en dépit de la description terrifiante de l’« invasion », en dépit de la frayeur bien réelle de Mamerte et de Roboamo (qui « impazz[isce] » – devient « comme fou » – lorsqu’il se retrouve encerclé par les rongeurs, en une reprise implicite du lieu commun selon lequel les éléphants auraient la phobie des souris), la victoire est facile et ni leurs vies ni celles de leurs compagnons ne sont véritablement inquiétées – de la même manière que tout spectateur de blockbusters à thème guerrier est habitué à voir les héros de films ou de séries survivre de manière invraisemblable à des batailles durant lesquelles ils ont pu être littéralement submergés sous une foule d’ennemis. Ils les déciment à coups d’armes à feu, de barres de métal, de bec et de piétinements, avant de forcer les survivants paniqués à se précipiter dans un lac où ils finiront tous noyés, ou bien déchiquetés par la nuée de pigeons qui survient alors, attirée par le carnage.

Le choix des pigeons – plutôt que d’autres oiseaux plus canoniquement associés à l’idée de se délecter des restes d’un carnage comme les corbeaux, par exemple, ou les vautours – relève d’une logique proche de ce que nous avons pu dire à propos des rats et des souris puisqu’il s’agit là encore d’une espèce commensale de l’humanité⁴³⁹ : habitants non-humains des villes dans lesquels ils mangeaient les restes et déchets des

⁴³⁹ La proximité perçue entre ces deux espèces est d’ailleurs attestée dans le langage courant par le surnom de « rats volants » fréquemment attribué aux pigeons.

citoyens, leur apparition est l'une des nombreuses traces, désormais dotées de connotations mortifères, de la civilisation tout juste disparue.

La nature apparemment épique de la scène, de toute évidence ressentie comme telle par Epistola, Plan Calcule et Roboamo qui célèbrent leur victoire en chantant, est contredite par la réaction de Mamerte :

Si spogliò tutto e si ributtò dentro la sabbia per non vedere e udire. Dovette passare molto tempo prima che cessassero i brividi e allora sentì che il tepore del deserto gli scioglieva le ginocchia. Si addormentò con il proposito certo e felice che non sarebbe più risorto⁴⁴⁰.

La frayeur extrême du personnage, qui ne cesse pas avec la fin du combat, peut faire l'objet de différentes interprétations. Elle est d'abord l'un des marqueurs les plus évidents du mélange des registres caractérisant *Il pianeta* et notamment les diverses batailles qui scandent le récit, puisque la structure épique de nombreuses scènes est entachée de références, de réactions ou de descriptions au ton beaucoup plus "bas" voire franchement grotesque. Cet aspect qui relève avant tout du plan formel peut cependant donner des indications sur les significations plus profondes de l'histoire : il pourrait, entre autres choses, suggérer l'idée que les objectifs poursuivis par les quatre compagnons et les actes qu'il commettent (en particulier les massacres perpétrés) ne seraient pas aussi pertinents et légitimes que le laisse croire leur assurance à toute épreuve. La mort d'Epistola au terme du combat avec le Gouverneur viendra confirmer cette idée, puisque c'est elle qui permet au groupe d'atteindre enfin une unité et un équilibre parfaits, à l'opposé de la hiérarchie du sommet de laquelle le singe a tout au long du trajet exercé sa tyrannie belliqueuse. Nous verrons bientôt à quel point Epistola incarne – bien plus encore que les autres animaux du roman – une catégorie humaine, celle du pouvoir oppresseur ; c'est lui qui décide, organise et guide les massacres, et son élimination du tableau final laisse imaginer que cette logique

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 91. Trad. fr., p. 104 : « Le nain se dévêtit entièrement et se replongea dans le sable afin de ne rien voir et de ne rien entendre. Bien du temps s'écoula avant que se calmassent les frissons qui le parcouraient et il sentit alors la tiédeur du désert lui dénouer les genoux. Il s'endormit dans l'heureuse certitude de ne devoir plus jamais se lever. » Toutes les citations précédentes sont tirées des pages 89 à 91.

guerrière doit être remplacée par une idéologie différente, égalitaire et harmonieuse. Enfin, le fait que Mamerte ait beaucoup plus de mal que les autres à supporter la violence et l'horreur des batailles est l'un des signes que sa place dans le groupe est encore fragile et conditionnée par son appartenance à l'humanité, désormais jugée comme inférieure, dont il lui faudra trouver la force de se débarrasser.

Cette difficulté transparait encore plus après la bataille contre l'armée d'humains malades, qui ne sont aucunement en mesure de se défendre et dont l'extermination se révèle d'une facilité enfantine : « Il nano si rintanò troppo direttamente e in fretta, dopo una battaglia così facile, per non insospettire gli altri tre »⁴⁴¹.

Cette réaction face au massacre de ses congénères fait à nouveau douter Epistola, dont il avait peu à peu gagné la sympathie et la confiance, de son adhésion pleine et entière à la cause du groupe, au point que le singe lui remet la chaîne qui marquait au début du voyage son statut inférieur.

Il regagnera néanmoins sa place au côté des autres lors des épisodes suivants, où il s'illustre par sa capacité à les sauver de dangers mortels. Au-delà des êtres vivants rencontrés, une bonne partie des épreuves surmontées par les quatre héros sont incarnées par des paysages hostiles, dont la diversité a valeur de véritable catalogue : plaine de cendres, faille abyssale, hautes herbes balayées par le vent, désert, usine abandonnée, marécage, lac, chaîne de montagnes, cité de glace qui se transforme en mer de pétrole sous l'action du nain, collines, et enfin une sorte de jungle inondée par une pluie diluvienne qui sera le lieu de l'affrontement ultime. Les protagonistes doivent littéralement survivre à tous les genres de danger imaginables avant de parvenir à leur objectif utopique (le « royaume d'Epistola ») ; cette idée d'exhaustivité est rendue sur le plan de la structure du récit par le procédé de la pure accumulation d'unités narratives indépendantes (marque de fabrique de certains genres littéraires auxquels *Il pianeta* est au moins en partie affilié, comme le roman d'aventures ou le

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 96. Trad. fr., p. 109 : « Le nain se retira immédiatement et trop vite, après une bataille aussi facile, pour ne point éveiller les soupçons des trois autres. »

conte, déjà cité à ce propos⁴⁴²), qui fait pendant à la technique de l'accumulation syntaxique chaotique largement identifiée par la critique comme l'un des traits les plus saillants de son style. Parmi les nombreux périls qui se succèdent, l'un d'entre eux peut être placé à la limite entre les dangers inanimés et les ennemis "vivants" du fait de sa nature peu claire et vraisemblablement hybride : la « bulle » gigantesque qui flotte au-dessus du lac que les personnages sont en train de traverser sur un radeau et qui aspire l'eau et tout ce qui s'y trouve, comme une « ventouse » mortelle. Élément aérien rencontré dans un paysage aquatique, elle contribue à l'effet "catalogue" déjà évoqué, comme si Volponi s'était efforcé de proposer un échantillon de l'existant aussi complet que possible, fraction supposément représentative d'une sorte de totalité impossible à saisir, mais qui est toujours l'un des objectifs de son écriture.

La dernière embûche avant le combat final, et non la moins dangereuse, est constituée par une meute de chiens surentraînés à l'attaque, croisés par le nain lors d'une visite à la villa de la défunte comtesse Tea Viti, dans le jardin de laquelle se trouve l'arbre gigantesque qui constitue le décor du début et de la fin du roman. Il s'agit d'un véritable commando de combat, qui pourrait avoir été affiliée à l'une comme à l'autre des grandes factions opposées durant la guerre froide parodique qui a marqué l'ère précédente (le fait que l'une et l'autre soient souvent mentionnées comme les deux facettes d'une même médaille représente un postulat idéologique en soi) ; les chiens n'ont plus de canin que l'apparence physique et le nom, ayant subi un nombre infini d'« operazioni al cervello » (« opérations au cerveau ») pour devenir de parfaits fantassins au service des guerres humaines, opérations qui ont eu l'effet indésirable de leur ôter la vision nocturne. L'ambition de leur rendre cette dernière afin d'obtenir les plus parfaits guerriers est pointée comme ayant eu des répercussions sociales et politiques d'une importance considérable, dans un paragraphe où l'hyperbole se teinte comme souvent de grotesque :

Per migliorare la vista della fanteria dei cani tutti gli scienziati, i laboratori, le università, i centri di ricerca del mondo libero e non libero furono per anni

⁴⁴² Cf. TORACCA Tiziano, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi, op. cit.*

impiegati, con un dispendio di soldi e di energie da costituire la prima e la più importante causa delle successive grandi carestie⁴⁴³.

Le registre grotesque, dans *Il pianeta*, est toujours l'indice d'une critique plus ou moins déguisée d'aspects de la réalité contemporaine : on peut supposer que cette dernière porte, en l'occurrence, à la fois sur l'hyper-militarisation de toute une partie du monde durant la guerre froide et sur l'*hybris* qui pousse depuis longtemps l'humanité à vouloir manipuler la nature, y compris les êtres vivants, en vue de ses propres fins – ambition démesurée qui non seulement n'a abouti à aucun résultat satisfaisant mais s'est retournée contre elle en provoquant de gigantesques famines.

Par ailleurs, ces pratiques de modification génétique, chirurgicale et psychologique, visant à faire de ces chiens des instruments et des incarnations vivantes de la volonté humaine, se traduisent sur le plan de la description par un anthropomorphisme extrême : ils se tiennent debout comme de véritables humains, sont partiellement habillés (leurs parties génitales et leurs pattes sont protégées respectivement par des « portauovo » (« coquetiers ») et des « specie di guant[i] » (« espèce[s] de gant[s] »), portent des armes pour certains, ou encore des lunettes pour voir dans le noir. Ils ont également été « aumentati » (« améliorés ») afin de leur conférer des compétences hors de tout horizon réalistiquement canin, comme celles de poser des pièges ou de grimper aux arbres, et fait l'objet de conditionnements incroyablement perfectionnés, comme l'indique l'évocation des « 1827 figure di nemico che gli erano state impresse nel cervello » (« 1827 cas de figure qu'on [leur] avait gravés dans le cerveau »). Leur nature paradoxale est aussi soulignée par les diverses caractéristiques qui leur sont attribuées à quelques lignes d'intervalle : tantôt un « furente istinto assassino » (« fureur instinctive et meurtrière ») – attribut parfaitement réaliste d'un chien d'attaque –, tantôt « la dirigenza, la motivazione, la

⁴⁴³ *PI*, p. 148. Trad. fr., p. 166 : « Pour améliorer la vision de l'infanterie canine, l'ensemble des savants, des laboratoires, des universités, des centres de recherche du monde libre et non libre avait été employé des années durant, avec un gaspillage d'argent et d'énergies qui avait constitué la première et déterminante cause des grandes famines ultérieures. »

specializzazione » (« la direction, la motivation, la spécialisation »⁴⁴⁴), qualités rappelant ironiquement la figure du dirigeant industriel abondamment dépeinte dans les autres romans volponiens. On peut donc les voir comme l'une des premières expressions de cette conscience du caractère totalisant du système capitaliste (ici dans sa version militaire) qui, dans *Le mosche del capitale*, se traduira par la mobilisation de tous les objets et êtres non-humains animés ou inanimés qui peuplent les bureaux de l'industrie au service d'un discours entièrement anthropocentriste et même capitalocentriste.

Ces derniers adversaires non-humains sont donc l'aboutissement de la logique qui avait guidé une bonne partie des rencontres précédentes : ils sont les témoignages vivants de ce que la civilisation disparue faisait de plus extrême, de plus présomptueux et de plus abject. Tout cela nous permet d'affirmer que cette scène présente un parfait exemple de ce que peut être un usage « fort » de l'anthropomorphisme, autrement dit un usage conscient et critique qui en fait un outil de dénonciation d'une grande puissance conceptuelle.

Après ce tour d'horizon des différentes figures animales secondaires qui peuplent *Il pianeta*, nous pouvons à présent revenir aux personnages principaux et entrer dans le détail de leur caractérisation, qui est particulièrement complexe et ambiguë.

2. *La caractérisation des personnages principaux : entre stéréotypes, anthropomorphisme et allégorie*

Les compagnons non-humains de Mamerte sont des personnages à part entière, reconnaissables à leurs caractères non monolithiques, qui font l'objet d'approfondissements continus tout au long du roman, ainsi qu'à leur capacité à évoluer au fil de leurs aventures. Seul Epistola, le singe *condottiere*, ne semble pas apprendre grand-chose et arrive à la fin du récit pratiquement inchangé ; cette absence d'évolution, qui a tout à voir avec le statut éminemment allégorique du personnage –

⁴⁴⁴ Pour toutes les citations précédentes, voir *Ibid.*, p. 145-149.

tandis que, on le verra, des significations allégoriques peuvent également être attribuées aux autres mais de manière beaucoup moins univoque, si bien que l'on pourrait parler d'une sorte d'hybridité entre personnages romanesques et figures allégoriques –, explique qu'il soit le seul du groupe à devoir mourir pour laisser les autres poursuivre leur parcours de transformation. C'est donc par lui que nous commencerons notre analyse.

a. Le singe, allégorie du pouvoir

Les deux traits qui se manifestent avec la plus grande récurrence, et qui définissent le personnage mieux que tout autre, sont un égocentrisme illimité et un autoritarisme ne souffrant aucune contestation. Par ailleurs, son attitude relève bien souvent d'un abandon complet à ses pulsions, à l'opposé de l'idéal rationnel de l'humanisme ; on peut notamment citer ses fréquents accès de rage et la violence irréfrénée avec laquelle il anéantit ses ennemis – c'est-à-dire tous les êtres qui ont le malheur de croiser son chemin –, mais aussi la frénésie sexuelle et masturbatoire qui le saisit dans de nombreuses situations⁴⁴⁵, mettant parfois Mamerte mal à l'aise. Tous ces éléments sont déjà présents lors de sa première apparition ; il vaut la peine de la citer abondamment dans la mesure où elle donne un bon aperçu des caractéristiques principales du personnage, qui resteront telles jusqu'à la fin :

Epistola non aveva fatto in tempo a immalinconirsi dentro la gabbia che nel colmo del furore giovanile fu libero e padrone di altri, oltre che di se stesso e del suo smodato desiderio. Dentro la gabbia, quando aveva controllato e messo in ordine ogni cosa, compresi i resti del cibo, guardava il mondo davanti e poi se lo assumeva masturbandosi. [...] Il babbuino era l'unica scimmia di tutto il serraglio cosicché gli era dato riconoscersi soltanto negli umani ; tanto più che era nato in cattività e non aveva avuto altra storia che quella della gabbia [...]. Finché una volta nel buio di una sosta improvvisa come la brusca fermata che l'aveva svegliato, Epistola vide filtrare luce tra le transenne di una parete : si accostò pieno di speranza e invece gli toccò di assistere all'abbraccio tra la sua bionda e un piccolo uomo bianchiccio.

⁴⁴⁵ Cette association entre volonté de domination et pulsion sexuelle est classique, et constituera l'un des piliers de notre analyse de *Sirene*.

Epistola guardava e si gonfiava finché la sua rabbia esplose con una violenza che sopraffecce ogni cosa : lui stesso ne fu accecato e travolto⁴⁴⁶.

On trouve dès ces premières pages les substantifs qui seront au cœur des champs sémantiques dans lesquels puise constamment l'auteur pour décrire les émotions et les actes du singe : « desiderio », « ordine », « rabbia » et « violenza » (« désir », « ordre » [terme qui disparaît dans la traduction], « rage » et « violence »). S'y ajoute ici le verbe « controllare » (« contrôler »), qui anticipe la manière dont il prendra, à la fin de la scène, la tête du groupe, estimant que c'est sa place naturelle, ainsi que la façon dont son rapport au monde se révélera systématiquement conditionné par son désir « démesuré » (« smodato ») de possession et de contrôle. En particulier, le mot « ordine », dont c'est la première occurrence, est l'un des plus fréquemment utilisés dans le roman : Epistola ne cessera jamais de vouloir s'accaparer, diriger et organiser tout ce qui l'entoure, en une forme d'appropriation hégémonique de l'espace qui justifie par ailleurs la destruction de tout être extérieur au groupe osant s'approcher de lui. Le choix de ce terme comme leitmotiv du rapport d'Epistola au pouvoir n'est pas sans rappeler sa présence dans les autres œuvres de Volponi, en particulier dans *La macchina mondiale* et *Le mosche del capitale* : il est lié tantôt aux dynamiques de domination, tantôt à un idéal d'harmonie écologique voire cosmique et à la recherche obsédante d'un sens global de l'univers par les personnages. La fin du passage cité est, enfin, particulièrement symptomatique d'un narcissisme qui a pu être défini par un

⁴⁴⁶ *PI*, p. 9-10. Trad. fr., p. 16 : « Epistolet n'avait guère eu le temps de succomber à la mélancolie des encagés que déjà, au comble de sa fureur juvénile, il s'était trouvé libre, maître d'autrui comme de lui-même et de son désir démesuré. Quand il était en cage, après avoir contrôlé et rangé chaque chose, y compris les restes de nourriture, il observait le monde en face de lui et se l'appropriait en se masturbant. [...] Le babouin était le seul singe de la ménagerie et ne pouvait donc se reconnaître que dans les représentants de l'espèce humaine ; d'autant plus que, né en captivité, il n'avait eu d'autre histoire que celle de la cage. [...] Jusqu'au jour où, dans l'obscurité d'une halte aussi imprévue que l'arrêt brutal qui avait réveillé Epistolet, celui-ci vit filtrer de la lumière entre les planches disjointes d'une cloison : il s'approcha, vibrant d'espérance, mais ne put hélas qu'assister aux étreintes de la blonde et d'un petit homme blafard.

Epistola regardait et s'enflait de plus en plus jusqu'au moment où sa rage explosa avec une telle violence qu'elle emporta tout : il en fut lui-même aveuglé, balayé. »

critique comme un véritable « solipsisme » (« solipsismo »)⁴⁴⁷ : le babouin est tellement convaincu que tout tourne autour de lui qu'il perçoit l'explosion bien réelle de son univers comme une manifestation extrême de sa propre colère. Quant au désir d'être le maître et possesseur de tout ce qui l'entoure, il transparait déjà dans ces quelques lignes et se traduira tout au long du roman par une surabondance d'adjectifs possessifs indiquant comme « siens » aussi bien des objets divers et variés que – surtout – ses compagnons, qu'il considère avant tout comme des sujets : « il suo nano », « la sua oca » (« son nain », « son oie »), et ainsi de suite.

La plupart de ces traits ne sont pas incompatibles en soi avec la nature animale d'Epistola, et sont cohérents avec les particularités éthologiques de son espèce – dont la vie sociale est caractérisée par l'agressivité et par une rigidité hiérarchique se traduisant notamment par la disponibilité sexuelle des femelles aux mâles dominants –, mais la manière dont ils s'expriment est dans une large mesure anthropomorphique. Si Epistola ne parle pas le langage humain, les termes avec lesquels la voix narrative décrit et interprète ses comportements relèvent toujours de la sphère des émotions humaines. Le passage situé au début du roman que nous avons cité nous semble toutefois indiquer clairement qu'il s'agit d'un anthropomorphisme « fort » : il est avant tout justifié sur le plan de la diégèse par le passé du singe, qui n'a jamais été confronté à ses congénères mais a grandi entouré d'êtres humains, auxquels il s'est logiquement identifié du fait de leur ressemblance morphologique. On ajoutera que le choix de la focalisation à degré zéro, ou point de vue narratif omniscient, qui permet de se glisser tour à tour dans les perceptions et les pensées des différents personnages, implique par essence une certaine dose d'anthropomorphisme, s'il est vrai que l'écriture ne peut jamais éviter totalement d'avoir recours aux catégories humaines⁴⁴⁸. Il nous faut cependant préciser qu'en l'occurrence, Volponi ne cherche pas à éradiquer ce biais cognitif pour se rapprocher d'une représentation véritablement mimétique de la

⁴⁴⁷ MINOIA Vito, « *Il pianeta irritabile nell'universo dei simboli volponiani* », in RITROVATO S., MARCHI D. (dir.), *Pianeta Volponi, op. cit.*, p. 230.

⁴⁴⁸ Voir supra, p. 192-193.

subjectivité animale, mais plutôt à mélanger ce que l'on peut imaginer être les sensations propres à des êtres non-humains avec des attitudes et des états d'esprit éminemment humains, utiles à la signification de l'histoire. La charge allégorique et critique du roman dérive en grande partie de cette humanisation, ou plus exactement de l'alliance dans un même personnage entre les traits typiques du rapport humain au pouvoir et à la domination et d'autres renvoyant à la sphère instinctuelle et à l'animalité à laquelle, de fait, il appartient. L'effet produit est souvent comique voire grotesque, si bien que nous pouvons affirmer que le personnage d'Epistola est l'un des principaux vecteurs – avec l'allégorie encore plus explicite du Gouverneur – d'une critique hautement satirique du pouvoir et de ses dynamiques.

Cette interprétation de la figure du singe comme allégorie du pouvoir est confirmée – si besoin était – par un écho intertextuel avec *Le mosche del capitale*, roman entièrement structuré autour de ce thème et dont les liens avec *Il pianeta* sont multiples. Nasàpeti, dirigeant industriel apparemment éclairé, empêche en réalité le personnage principal, Saraccini, de mettre en œuvre les « plans » (« piani ») passionnément élaborés par celui-ci pour ramener l'entreprise dans une perspective plus profondément culturelle et sociale et pour renforcer ses liens avec le territoire – il s'agit donc clairement d'une transposition fictive du personnage réel de Bruno Visentini, responsable du découragement de Volponi et de son départ de l'Olivetti. Ce même Nasàpeti est comparé, vers la fin du livre, à un babouin : « Annusi e ripeti sempre te stesso nell'avidità scimmiesca del tuo volto, dei tuoi colori da babbuino per tutto il muso »⁴⁴⁹. Cette analogie, qui s'insère dans un contexte où les sphères du pouvoir économique sont dépeintes sous un jour éminemment satirique, suggère que le choix de l'espèce d'Epistola est avant tout basé sur son potentiel parodique : le babouin serait particulièrement apte à fournir une imitation grossière de l'apparence et des comportements humains, dont ses propres actes (soumis aux pulsions les plus viles) serviraient à révéler le ridicule et l'inanité. Plus largement, on peut identifier des

⁴⁴⁹ *Le mosche del capitale*, p. 344. Trad. « Tu te renifles et te répètes toujours dans l'avidité simiesque de ton visage, de tes couleurs de babouin sur tout le museau. »

résonances évidentes entre les champs sémantiques qui parcourent les deux romans, toujours en relation avec l'idée de domination ; on y voit notamment revenir sans cesse des termes liés à la royauté, comme les substantifs « *sovrano/sovrana* » (« souverain/souveraine ») et « *regno* » (« royaume »), toujours employés dans un sens détourné voire inapproprié. En effet, les quatre compagnons pensent dans *Il pianeta* être en route pour le « royaume d'Epistola », qui reste cependant jusqu'au bout un lieu aussi vague qu'inaccessible, tandis que les qualificatifs royaux sont attribués dans *Mosche*, de manière métaphorique et hyperbolique, à des personnages de dirigeants industriels dont l'influence sociale et politique est ainsi soulignée, en même temps que leurs égos surdimensionnés et la servilité dont font preuve à leur égard tous les autres personnages – les fameuses « mouches du capital ». La domination d'Epistola sur le groupe est, de même, incontestée et même désirée par les trois autres, qui s'y soumettent de bon gré et éprouvent à son égard une forme d'admiration confinant à la vénération, comme le montre avec humour le passage où le respect de Mamerte et de Roboamo est décrit comme étant centré sur son derrière et sur ses parties génitales :

I due facevano spesso riferimento al culo di Epistola concentrico e netto, protetto da due semilune di cuoio calloso, vivido come un occhio : rosso, giallo e rosa ; intendendolo sempre un centro ideale di benessere e di igiene, marchio del loro stato ! : sempre davanti e all'altezza giusta del bersaglio affettivo. Sotto le semilune affilate grondavano i due testicoli pari a due sampietrini di porfido. Come avrebbero potuto non amare quel capo che li aveva salvati e che continuava a salvarli ?⁴⁵⁰

Ce paragraphe, cohérent avec la veine scatologique et obscène qui imprègne tout le roman, parodie efficacement ce que l'on appellera de façon générique le culte du chef, également évoqué avec insistance dans *Mosche*. Mais il laisse aussi entrevoir l'ambiguïté du personnage et de sa relation aux autres, puisqu'il apparaît ici et dans tout le texte comme un souverain sévère, mais juste et courageux, capable de prendre

⁴⁵⁰ *PI*, p. 62. Trad. fr., p. 74 : « Ils se référaient souvent au cul d'Epistolet, concentrique et net, protégé par deux croissants de cuir calleux, vif comme un œil, à la fois rouge, jaune et rose ; en le tenant toujours pour un centre idéal de bien-être et d'hygiène, la marque même de leur état ! Toujours devant et juste à la hauteur de la cible affective. Sous les croissants effilés pendait la paire de testicules, semblables à deux petits pavés de porphyre. Comment auraient-ils pu ne pas aimer ce chef qui les avait sauvés et continuait à le faire ? »

soin de ses sujets ; cette vision tend à être confirmée par sa propension à être toujours au premier rang dans les batailles, mais est bien entendu entachée de subjectivité, puisque la narration suit toujours le point de vue de tel ou tel personnage et ne porte donc jamais sur le singe un regard extérieur. Sa légitimité en tant que chef du groupe et souverain du royaume à venir n'est ainsi jamais questionnée, ce qui n'empêche pas que sa mort, et le dépassement de la hiérarchie qu'il incarnait, apparaissent *a posteriori* comme une nécessité.

Le dernier élément qui vient renforcer le rapprochement entre Epistola et les figures du pouvoir industriel qui peuplent *Mosche* est la découverte, au sein d'une usine désaffectée, d'une photo de l'ancien directeur, dont la ressemblance avec leur *condottiere* frappe aussi bien l'éléphant que le nain :

riconobbero subito una faccia come quella di Epistola : sorrideva nello stesso modo vorace, guardava dritto con una potenza che schiantava in due la stessa immagine e aveva per giunta la stessa chioma della scimmia, coronata da grandi basette sgargianti⁴⁵¹.

Ils sont l'un et l'autre troublés par cette découverte qui peut sans aucun doute être lue comme une déclaration explicite de la signification allégorique d'Epistola, mais ils refusent de l'interpréter, préférant continuer à le suivre aveuglément. Cet épisode donne une claire indication sur la nature de la réalité critiquée par le roman : il ne s'agit pas seulement des dynamiques de domination en général, mais plus précisément des formes qu'ont prises ces dernières à l'époque contemporaine, où l'industrie a acquis une telle importance sur le plan national et international que son système hiérarchique et l'omnipotence de ses dirigeants peuvent désormais être considérés comme l'incarnation même du pouvoir. Le singe représenterait donc le versant pulsionnel et animal de la même allégorie du pouvoir qui sera incarnée à la fin du récit par le Gouverneur Moneta, « chiara figura di manager » (« claire figure de manager ») selon

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 81. Trad. fr., p. 94 : « [Ils] découvrirent une tête semblable à celle d'Epistolet : cette face avait en effet le même sourire vorace et regardait droit devant elle avec une intensité qui fendait carrément l'image en deux ; elle avait en outre la même chevelure que le singe, complétée par de généreuses pattes de lapin. »

Zinato⁴⁵² ; on notera par ailleurs la virilité caricaturale de ces deux personnages, qui met implicitement en évidence les liens historiques entre la masculinité, le désir de dominer et la possibilité concrète d'exercer cette domination. Cette spécularité explique pourquoi l'un et l'autre sont condamnés à mourir presque simultanément pour laisser la place au radicalement nouveau recherché par ses compagnons. La nature allégorique de ces derniers est moins immédiatement déchiffrable, et sans doute moins schématique, que celle d'Epistola.

b. L'oie, allégorie « sans clef » et véritable personnage

Commençons par le volatile du groupe, l'oie savante opportunément nommée Plan Calcule. C'est sans doute celui des trois animaux qui est le moins humanisé : elle ne parle pas, a un comportement instinctif et la grande majorité des remarques la concernant portent sur ses fonctions organiques de base – l'absorption de nourriture en tout genre et, surtout, sur sa fonction excrémentielle, dont les mentions sont si récurrentes qu'elle en vient à jouer le rôle de scansion chronologique du voyage et de point de repère pour ses amis. Dans le même temps, ses actions et réactions lors des multiples épisodes du voyage révèlent différents traits de caractère qui, sans être tout à fait incompatibles avec son animalité ni avec son espèce particulière, sont toujours évoqués par des termes relevant de la sphère morale, normalement utilisés pour décrire des individus humains. Elle apparaît ainsi successivement comme « vigliacca » (« lâche ») (bien qu'elle joue par la suite un rôle actif dans les batailles), « gelosa » (« jalouse ») ou encore « opportunista » (« opportuniste »). Son caractère peureux, associé à une capacité de compréhension plus limitée que celle des autres, transparait notamment dans un épisode où le nain l'enlace avec fougue, heureux de la retrouver après avoir erré seul pendant des jours, et où elle a une réaction de terreur :

⁴⁵² ZINATO Emanuele, *Volponi, op. cit.*, p. 62.

Spingeva via quel colono aggressore con le ali sentendosi non riconosciuta, ma piuttosto minacciata di morte... addirittura della ancestrale, volgare tirata di collo⁴⁵³.

Cette phrase nous fournit un bon exemple du mélange de genres qui caractérise l'intégralité du traitement des personnages dans *Il pianeta* : l'oie, qui a accompli la prouesse de retrouver son compagnon égaré dans une cité de glace, n'en réagit pas moins de façon irrationnelle et cohérente avec les facultés et les expériences propres à son espèce ; à cette alternance de comportements animaux et au moins en partie humanisés vient en outre s'ajouter un anthropomorphisme de type purement linguistique, avec l'usage, pour décrire une sensation ou une pensée de l'oiseau, de l'adjectif « vulgaire » qui désigne une catégorie relevant du domaine du jugement humain.

Revenons sur le fait que Plan Calcule est la seule des quatre voyageurs à ne pas appartenir à la classe des mammifères : cela suffit sans doute à expliquer les différences qui l'éloignent de ses compagnons, notamment en termes de complexité psychologique et de facultés intellectuelles, l'écart étant renforcé par le fait qu'Epistola et Roboamo, eux, appartiennent à des espèces connues pour posséder des "intelligences" et des comportements sociaux beaucoup plus proches des nôtres. Cela étant dit, il ne s'agit pas d'une oie normale mais d'une bête de cirque, dont le numéro consistait à savoir reconnaître des chiffres pouvant aller jusqu'à vingt-cinq. Ici encore, il convient, pour donner du sens à l'ensemble du texte, d'envisager les choses selon une logique plus science-fictionnelle que réaliste : c'est seulement ainsi que cette faculté hors-norme, apprise au contact des humains, peut être lue comme la justification de ses capacités de compréhension tout de même bien supérieures à celles de ses congénères et, par extension, de tous les aspects anthropomorphiques de sa personnalité. Cette habileté avec les nombres, toutefois, n'est pas présentée comme le fruit d'un apprentissage raisonné mais plutôt comme un automatisme, comme le

⁴⁵³ *PI*, p. 118. Trad. fr., p. 134 : « Elle repoussait de toutes ses forces ce cul-terreux agressif, se sentant moins reconnue que menacée de mort... sous la forme ancestrale et vulgaire consistant à lui tordre le cou. »

montrent les passages où Plan Calcule compte et ordonne des objets de façon aussi inutile qu'obsessionnelle⁴⁵⁴.

La signification allégorique de cette figure, si elle en a une, est tout sauf évidente et ne bénéficie pas comme celle du singe de parallélismes intra- ou extratextuels permettant de l'éclairer. Elle est cependant à chercher du côté de l'aspect partiellement humanisé du personnage ainsi que de ses contradictions apparentes, deux éléments que l'on a vu être des indices récurrents de la présence de l'allégorie dans une œuvre. Le principal trait nous menant dans ces deux directions est celui que nous venons de voir, un rapport aux nombres anormal pour l'espèce de Plan Calcule et pour un animal en général, qui la caractérise au point d'être perceptible jusque dans son nom. On pourrait alors lui attribuer le statut d'allégorie de la logique comptable et de l'obsession des chiffres typiques du capitalisme ; une telle interprétation, si elle ne repose pas sur une équivalence systématique des qualités du personnage et des éléments composant l'entité abstraite représentée, a le mérite d'être en parfaite cohérence avec ce que l'on a pu dire sur le singe, ainsi qu'avec la portée anticapitaliste du roman et de l'ensemble de l'œuvre volponienne. Elle est par ailleurs en mesure d'incorporer efficacement les autres traits caractéristiques de l'oie, qui reflètent la description des différents "technocrates" et autres personnages entièrement assujettis au règne de l'argent dans *Mosche* : la lâcheté, la jalousie, l'opportunisme mais aussi « una certa tendenza a risolvere l'azione e la ricerca nell'immediato servizio del potere reale e prevalente » (« une certaine propension à résoudre l'action et la recherche en les mettant au service immédiat du pouvoir effectif et prédominant »)⁴⁵⁵, qui l'empêche d'avoir une largeur de vue et de prendre des initiatives. Toujours dans le même ordre d'idées, elle fait régulièrement preuve de ce que l'on ne pourra que qualifier d'imitation servile ainsi que d'un respect ostentatoire et obséquieux des hiérarchies, la poussant à se montrer méprisante envers le nain chaque fois que la méfiance d'Epistola le fait déchoir au rang de semi-prisonnier.

⁴⁵⁴ Voir par exemple p. 109.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 126.

On pourrait alors se demander pourquoi Plan Calcule n'est pas destinée à mourir avec son chef ou « manager » Epistola mais accompagne encore Mamerte et Roboamo dans l'étape ultérieure du voyage, caractérisée par l'abandon de tout ce qui a à voir avec l'humanité. Il s'agit là de l'une des nombreuses ambiguïtés du roman qui ne trouveront jamais de véritable résolution, mais l'on peut hypothétiser que c'est dû à son statut allégorique très flottant et au fait que, si elle représente bien certaines facettes de la société capitaliste, elle est *en même temps* un personnage à part entière, capable d'accéder dans sa singularité à la rédemption qui est l'objectif réel de leur voyage initiatique. On pourrait aussi imaginer que le passage à un état meilleur de la société n'implique pas nécessairement la mort de tous ceux qui ont participé au capitalisme – autrement dit d'une part énorme de la population – mais uniquement la mise à bas des figures de pouvoir, en l'absence desquelles tous les subalternes seraient susceptibles de changer de credo et de comportement ; ce qui serait l'un des multiples sens dans lesquels on peut affirmer que *Il pianeta* est un roman fondamentalement révolutionnaire.

c. L'éléphant, mentor et transmetteur de culture

Venons-en au quatrième et dernier membre du groupe : l'éléphant Roboamo, dont le statut est problématique et dont les discours jouent un rôle considérable dans la réception par le lecteur du contenu idéologique du roman. Le terme même de « discours » met en évidence sa spécificité principale par rapport à tous les autres animaux de *Il pianeta* : il est doué de parole – indice le plus évident d'une représentation anthropomorphique, mais aussi de la proximité du roman avec le genre du merveilleux –, comprenant et maîtrisant le langage humain au point de pouvoir plaisanter avec le nain et lui adresser des tirades à forte teneur théorique et argumentative (qui feront l'objet d'une analyse plus poussée dans le prochain paragraphe). Il connaît en outre la *Divine comédie* par cœur et ponctue le voyage de commentaires sous forme de citations dantesques textuelles qui, parfois, lui servent

même simplement à se reconforter⁴⁵⁶, montrant une sensibilité littéraire⁴⁵⁷ et linguistique d'autant plus remarquable qu'elle est traditionnellement considérée comme l'une des qualités faisant l'unicité de l'espèce humaine au sein du vivant. Qui plus est, cette pratique de commentaire par des vers de la *Comédie*, si elle n'est pas rare dans la littérature italienne, rappelle tout particulièrement un passage très connu de *Se questo è un uomo* de Primo Levi où le « canto di Ulisse » (« chant d'Ulysse »), récité par le personnage autobiographique à un autre détenu du camp de concentration, revêt précisément la fonction de rappeler à des êtres humains maltraités et infériorisés à l'extrême qu'ils sont toujours des « hommes » envers et contre tout, possédant comme ultime moyen de résistance le recours à la culture ; message humaniste s'il en est. Le choix d'attribuer ce trait de caractère à l'éléphant – qui est aussi un clin d'œil à la notion stéréotypée de “mémoire d'éléphant” – plutôt qu'au nain est donc déconcertant : on ne saurait dire avec certitude si l'effet obtenu est d'amoindrir les prétentions de l'être humain à l'unicité et à la supériorité en lui retirant l'un de ses « propres » les plus prestigieux, ou au contraire de renforcer l'idéologie anthropocentriste en mettant en scène un personnage prétendument animal mais en réalité profondément humanisé – comme si une bête ne pouvait être un personnage viable qu'à condition de lui donner des traits humains.

Comme pour les autres personnages, ces caractéristiques trop humaines peuvent être partiellement expliquées par le fait qu'il a grandi dans un milieu humain et été influencé par son propriétaire, responsable de son apprentissage de la *Comédie* ; mais elles coexistent en lui avec des traits correspondant de façon plus réaliste à sa nature animale, voire à l'espèce qui est la sienne. On peut citer par exemple l'épisode dans lequel lui et Mamerte découvrent, dans la salle d'école cachée au fond de l'usine désaffectée, un fauteuil en peau d'éléphant ; Roboamo reconnaît dans cette peau celle d'un congénère et tente d'en préciser l'identité en usant de tous ses sens :

⁴⁵⁶ Voir par ex. p. 166-167.

⁴⁵⁷ L'une de ses réactions est d'ailleurs qualifiée par l'adverbe « letterariamente », p. 155.

Capì solo che era la pelle di una femmina non piú tanto giovane e non tanto diversa da lui ; cosí almeno gli sembrarono nella commozione l'elasticità, lo spessore, l'odore e anche il calore [...]. Era ancora lí seduto a esaminare e a leccare [...]»⁴⁵⁸.

Plus spécifique est la référence, vers la fin du livre, à la sensibilité très importante des éléphants aux vibrations du sol, qui lui a permis de détecter la présence de leur ennemi à des kilomètres de distance :

Noi elefanti abbiamo una parte del cervello a scatola, come una radio, la cui potenza è aumentata dal taglio delle zanne»⁴⁵⁹.

La remarque, si elle renvoie à un fait éthologique bien réel, acquiert cependant comme de nombreuses autres une saveur parodique du fait qu'elle exagère la réalité et la décrit au moyen d'une image tirée du domaine de la technologie, et donc anthropomorphique.

La confusion des genres est accentuée par ses autres traits de caractère évoqués tout au long du roman, qui parfois jouent sur les clichés associés à l'espèce. On pense en particulier à la déjà mentionnée "mémoire d'éléphant" ainsi qu'à l'idée d'un animal défini plus que les autres par sa noblesse et sa sagesse, deux attributs auxquels la narration fait allusion de manière humoristique à la page 140 à travers le qualificatif de « sapientone » (le suffixe augmentatif faisant ironiquement référence à sa taille en même temps qu'à l'ampleur de ses connaissances) et l'affirmation évidemment anthropomorphique que sa « paura del ridicolo » (« peur du ridicule ») serait la marque de son espèce.

Enfin, la spécificité qui détermine le plus son rôle dans l'économie du roman, non étrangère à la sagesse et à la connaissance qui en font le "cerveau" du groupe, est, selon les propres mots, « la forte caratterizzazione ideologica della [su]a soggettività » (« la

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 72. Trad. fr., p. 84 : « Il put déterminer seulement qu'il s'agissait de la peau d'une femelle plus très jeune et pas trop différente de lui ; c'est en tout cas ce que lui révélèrent, sous le coup de l'émotion, l'élasticité, l'épaisseur, l'odeur et même la chaleur [...]. Il était encore assis là-dessus, occupé à tâter et à lécher [...] »

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 133. Trad. fr., p. 150 : « Nous autres, éléphants, nous avons une partie du cerveau comme une boîte, comme un poste de radio, dont la puissance s'accroît quand on coupe les défenses. »

forte caractérisation idéologique de [sa] subjectivité »)⁴⁶⁰. Encore une propriété censée être spécifique aux sociétés humaines, mais qui se traduit paradoxalement par une rébellion consciente et motivée contre la domination de la planète et l'exploitation des ressources par l'humanité, comme l'illustre notamment la façon dont il détruit tout ce qu'il trouve dans la salle de classe susmentionnée après avoir prononcé depuis le bureau du professeur une phrase aux échos marxistes : « Il cinismo dell'economia » (« Le cynisme de l'économie ! »)⁴⁶¹. Cette conscience idéologique et les déclarations qui en découlent sont, comme nous aurons l'occasion de mieux le montrer, l'un des lieux où s'exprime le contenu éthique du texte. Elle n'est, comme tout le reste, pas exempte d'ambivalence, puisqu'elle s'attaque avant tout au règne de l'économie et au système capitaliste, mais s'attarde aussi sur des tentatives de définition de ce qu'est ou devrait être l'animalité – deux thèmes apparemment distincts mais dont les connections latentes sont en fait essentielles à la compréhension du texte. Cette caractérisation comme idéologue du groupe, et surtout les accents marxistes de ses tirades – qui vont parfois jusqu'à la citation textuelle de Marx, comme l'a notamment montré Tiziano Toracca⁴⁶² – peuvent le faire apparaître comme une figure parodique de l'intellectuel organique au Parti, ainsi que comme un alter ego partiel de l'auteur, comme c'était le cas de Gerolamo Aspri et de son ami Overath dans *Corporale*. Une certaine dose de critique implicite à l'égard de ces positionnements politiques n'est pas absente du roman ; on peut la percevoir notamment dans la friction entre l'immense intelligence de l'éléphant, son désir de poursuivre le bien commun, et la loyauté extrême qui le lie au singe, tyran au comportement largement régi par l'irrationnalité et par une forme de mégalomanie, jusqu'à la mort de ce dernier. Si Roboamo est une allégorie, c'est celle de l'idéologie dans ce qu'elle peut avoir de noble mais aussi capable de s'aveugler dans

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁶² TORACCA Tiziano, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi*, op. cit., p. 159.

le culte du chef ou dans la poursuite de la mauvaise cause⁴⁶³. Mais il pourrait tout autant incarner la survivance de la culture au sens le plus "haut", à travers ses inclinations pour la poésie, la philosophie et la réflexion politique ; ou encore être vu comme une figure de mentor, puisque ses conseils et ses commentaires ponctuent la totalité du parcours initiatique de Mamerte. Il nous semble donc plus sage de laisser de côté toute interprétation univoque du personnage : il ne s'agit clairement pas d'une figure monolithique dont l'on pourrait relier les différentes composantes à celles d'une quelconque entité abstraite qu'il aurait la fonction de matérialiser. C'est, en fait, celui des quatre personnages dont les contradictions internes sont les plus susceptibles de susciter toutes sortes d'interrogations et de perplexités, ce qui n'est pas incompatible avec la nature de l'allégorie à l'époque moderne, dont, nous l'avons vu précédemment, la particularité est d'être fondamentalement interrogative.

Il est temps de tirer les fils de notre analyse des personnages non-humains principaux de *Il pianeta*. On l'aura compris, une lecture attentive permet de déterminer de possibles voire, dans le cas d'Epistola, évidentes pistes d'interprétation les tirant du côté de l'allégorie, utiles à la compréhension profonde du texte ; mais il ne s'agit là que d'une dimension des personnages, qui par ailleurs bénéficient d'une caractérisation en bonne et due forme dont chaque élément n'est pas nécessairement fonction du sens allégorique. L'entrelacement de traits relevant clairement de l'humanisation et d'autres renvoyant à leur animalité contribue à rendre le propos du roman concernant les deux catégories au centre de notre travail bien plus subtil et équivoque que ne le laissent supposer les accusations de simplisme et de didactisme évoquées plus haut (les critiques qui en sont à l'origine n'accordant d'ailleurs souvent qu'une considération limitée à sa dimension anti-anthropocentriste). Par ailleurs, le statut plus clairement allégorique du singe repose en grande partie sur le croisement entre

⁴⁶³ On pourrait en ce sens rapprocher Epistola de la figure de Staline ; et la nécessité de sa mort pour pouvoir réaliser l'utopie véritable, de la transformation du communisme italien – vécue de manière active par Volponi – à la suite de la mort de Staline et de la révélation des crimes commis sous son règne.

l'anthropomorphisme partiel de ses descriptions et l'animalisation sous-jacente, à des fins satiriques, des figures de *manager* qui peupleront bientôt *Mosche*. Cela nous permet d'affirmer que l'anthropomorphisme caractérisant le traitement des personnages animaux dans *Il pianeta*, s'il n'est pas dépourvu d'ambivalence, peut dans son ensemble être défini comme un anthropomorphisme « fort » : non pas un simple instrument au service de l'anthropocentrisme mais un procédé doté d'une valeur critique indéniable et amenant à réfléchir sur différents aspects des relations entre humanité et animalité. Ce même anthropomorphisme est d'ailleurs largement motivé par la diégèse, les trois bêtes en question ayant passé toute leur vie antérieure dans un environnement non seulement humain, mais dans lequel on leur a appris des "tours" et des comportements imitant ceux des humains. On pourrait aller jusqu'à voir dans l'image du cirque et tout ce qui lui est associé une sorte de matérialisation de l'anthropomorphisme non plus comme procédé de représentation littéraire, mais comme violence à la fois épistémique et bien concrète par laquelle les humains tendent à transformer les animaux en autre chose – en l'occurrence, en de risibles projections d'eux-mêmes.

II. Au croisement entre idéalité et corporéité

Le discours sur l'animalité véhiculé par le roman ne passe pas seulement par les descriptions physiques et caractérielles des personnages, mais aussi et surtout par deux aspects de la narration que l'on pourrait, au moins à première vue, considérer comme antagonistes. Le premier a déjà été mentionné plusieurs fois : il s'agit des considérations de l'éléphant sur la question, exprimées sous forme de discours direct et indirect en divers lieux stratégiques du récit. Ses différentes affirmations dessinent une vision de l'animalité intéressante mais quelque peu abstraite voire idéalisée ; c'est en ce sens que l'on serait tenté de leur opposer ce que l'on appellera la matérialité du roman, et en particulier l'insistance de la narration sur la corporéité des personnages et de leurs différentes actions et excréments. D'un côté, un discours explicite, d'ordre

idéologique, sur ce que c'est qu'être animal, formulé avec l'outil humain par excellence qu'est le langage ; de l'autre, un discours sans mots, une monstration continue des aspects les plus concrets de l'existence animale (conception dans laquelle la vie humaine n'est aucunement une exception), suggérant par son omniprésence que l'« essence » de l'animalité, si vraiment il fallait en trouver une, pourrait résider précisément dans son ancrage dans le corps, voire coïncider totalement avec ce dernier. Nous allons donc maintenant nous attacher à préciser les contours de ces deux dimensions et leur rôle dans la vision de « l'animal » qui ressort de l'ensemble du roman.

1. Les beaux discours de l'éléphant

Les remarques de l'éléphant qui ponctuent le roman concernant les différences entre humain et animal, ainsi que la nature de ce dernier, sont toujours adressées à Mamerte et constituent des sortes de commentaires sur sa métamorphose (que nous analyserons plus en détail au prochain chapitre). Celle-ci, si l'on en trouve des indices assez tôt, reste longtemps incertaine et peut-être réversible, pour atteindre un point de non-retour à la fin ; c'est au même moment que Roboamo prononce ses phrases les plus notables sur le sujet, comme s'il indiquait au lecteur ce qui n'est pas forcément perceptible dans la nouvelle apparence et dans le comportement du nain, mais qui constituera la condition existentielle des trois personnages survivants à partir de ce moment et bien au-delà des dernières pages. L'éléphant anticipe cependant dès le début ce qui constituera le fil conducteur de la transformation et de l'idéal d'animalité apparemment atteint vers la toute fin : un changement nécessaire du rapport au passé et à la mémoire, marqué principalement par le refus de la nostalgie.

Io ho una grande memoria [...], perfino dei tempi prima del grande crollo e della carestia ; ma non ho nostalgia. Pensa e adopera anche il passato, ma non farti legare dalle sue strisce⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ *PI*, p. 31. Trad. fr., p. 40 : « J'ai une mémoire de fer [...], je me souviens même des temps d'avant le grand effondrement et d'avant la famine ; mais je n'éprouve aucune nostalgie. Pense si tu veux et sers-toi du passé, mais ne te laisse pas prendre à ses liens. »

À ce stade de son parcours, Mamerte n'a aucun mal à tomber d'accord avec Roboamo sur la négativité du passé, « *causa di quasi tutte le sue sofferenze* » (« un passé d'où lui venaient la plupart de ses souffrances »), mais cela ne l'empêche pas de rejeter absolument l'idée de l'oubli. D'ailleurs, la position de l'éléphant concernant la mémoire n'est pas tout à fait claire : il réfute dans ce passage l'idée commune selon laquelle les animaux n'auraient pas de passé et vivraient purement dans le présent, mais cela ne l'empêchera pas d'exhorter son ami à se débarrasser de tout ce qui le relie à son existence précédente et à vivre dans l'actualité de l'instant. Son rôle de mentor apparaît clairement dans l'opposition entre la phrase affirmative à la première personne, qui érige son propre rapport au temps en modèle, et la suivante où les formes impératives, si elles sont ici utilisées pour formuler des conseils, soulignent déjà que le nain n'aura pas vraiment d'autre choix que d'apprendre à les suivre.

À la fin du même passage, Mamerte demande à Roboamo s'il « *pens[a] alla morte* » (« *pens[e] à la mort* »), obtenant une réponse aussi légère qu'elliptique : « *No. È lei che pensa a me !* » (« Non, c'est elle qui pense à moi ! »)⁴⁶⁵. La réplique en elle-même n'a, à première vue, rien d'une description ou d'une prescription de ce que devrait être un "vrai" animal, mais le lecteur est subtilement amené à lui attribuer ce sens par la remarque qui précède, selon laquelle Mamerte confondrait « [...] *la propria umanità con la realtà e l'impegno di essere in quella compagnia* » (« son humanité, la réalité présente et l'appartenance à cette compagnie »), suggérant que la pensée et la crainte explicite de la mort seraient – comme de nombreux philosophes ont pu l'affirmer au fil des siècles – l'apanage de la condition humaine. Cela laisse entendre, avec les autres affirmations de l'éléphant qui parsèment le roman sur la nécessité de vivre dans le présent, que le fait d'atteindre une existence véritablement animale pourrait impliquer une libération de la peur de mourir, tout autant que de la souffrance liée au souvenir des choses révolues.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

Les remarques les plus approfondies sur la nature de l'existence animale interviennent cependant, comme nous l'avons anticipé, dans les dernières pages du roman. Le discours le plus développé de Roboamo sur le sujet mérite d'être cité en entier :

Noi possiamo imitare, ma la nostra stessa vita mortale ci impedisce di continuare nell'imitazione. Come in ogni operazione mentale o corporale. Nessun animale ripete ! Tienilo presente, anche se si è sempre detto il contrario. Nessun animale ripete : ciascuno invece è sempre nuovo perché sa di andare con ogni gesto e anche insieme con ogni altro verso la sua finalità. La finalità è la vita.

La vita è fatta come a ogni specie piace di farsi la vita. La vita è comunque dentro e fuori ciascuno di noi e la viviamo parte o tutta sempre con lo stesso rispetto.

Abbiamo deciso da tempo di smettere di ragionare sulla nostra sensibilità agli stimoli al fine di evitare alla stessa sensibilità di distinguersi da noi e di culminare in vita interiore. Seguitiamo a non distinguere e a non catalogare proprio per non dividere e per non confondere la vita⁴⁶⁶.

Ces quelques lignes, très denses, comportent plusieurs éléments indiquant une conscience précise, de la part de l'auteur comme du personnage, de la tradition philosophique et scientifique par rapport à laquelle ils se placent en rupture. La plus claire est la proposition concessive (« anche se si è sempre detto il contrario ») qui souligne à quel point l'idée que la vie animale serait à l'enseigne de la répétition et de l'absence de créativité – deux caractères découlant de la privation de liberté – a fait l'objet d'un consensus presque total depuis l'Antiquité. Le point d'exclamation qui ponctue la phrase « Nessun animale ripete », ainsi que sa concision et sa répétition un peu plus loin, mettent en évidence le caractère catégorique de l'assertion et la désignent comme le centre névralgique de la nouvelle conception de l'animalité

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 160. Trad. fr., p. 179-180 : « Nous pouvons imiter, mais notre vie mortelle nous interdit de persister dans l'imitation. Comme au reste dans toute autre opération mentale ou corporelle. [Garde-le à l'esprit, même si l'on a toujours dit le contraire.] Aucun animal ne se répète : au contraire, chacun est toujours nouveau, car il sait qu'avec le moindre de ses gestes et de concert avec les autres animaux il va vers sa finalité. Et c'est finalité, c'est la vie.

La vie est faite comme il plaît à chaque espèce de la faire à son propre usage. La vie est de toute façon au-dedans et au-dehors de chacun, et nous la vivons toujours, en totalité ou en partie, avec un égal respect.

Cela fait bien longtemps que nous avons décidé de ne plus raisonner sur notre sensibilité aux stimulus pour éviter à cette même sensibilité de se distinguer de nous-mêmes et de culminer en vie intérieure. Nous continuons à n'opérer aucune distinction et à ne point cataloguer, précisément pour ne pas diviser la vie et la perdre de vue. »

esquissée dans ce paragraphe. Outre la négation absolue qui martèle le rejet total de ce lieu commun sur « l'animal », on trouve d'autres expressions ne laissant aucun doute sur la décision délibérée d'aller contre les principales idées sur lesquelles s'est fondée pendant des siècles l'affirmation de l'infériorité du règne animal : en particulier l'emploi des verbes « sapere » et « decidere » avec pour sujets les animaux, suggérant qu'ils posséderaient en réalité la conscience de soi et la liberté de choix qui leur ont si longtemps été niées. L'usage de la première personne du pluriel recrée l'unité de la catégorie « animal » en y infusant cependant la reconnaissance de la pluralité des êtres qui la composent et de leur libre volonté. En outre, le fait que l'objet de la décision prise par toutes les bêtes soit l'abandon volontaire, et pour leur propre bien, de ces « propres de l'homme » par excellence que sont le *logos* et la réflexivité (indiqués par le verbe « ragionare » et la locution « vita interiore ») constitue un véritable renversement de la hiérarchie du vivant : non seulement les animaux ne sont pas « privés » de *logos*, qu'ils ont en fait possédé et auquel ils ont renoncé de leur plein gré, mais cette même faculté est pointée du doigt comme n'étant rien d'autre qu'un obstacle à la « vie » dans son sens le plus fort.

Car c'est bien la vie qui est au cœur de ce discours et, ajoutera-t-on, au cœur du roman tout entier. Elle est déclarée unique finalité de chaque être et valeur absolue, vis-à-vis de laquelle l'artifice, l'avidité et la superfluité de l'existence humaine telle qu'elle s'est construite historiquement apparaissent implicitement dans toute leur futilité, vision qui fait écho aux conceptions écologistes et animalistes les plus radicales. La centralité de la vie est confirmée par le simple fait que l'on compte dans ce seul paragraphe sept occurrences du substantif et une occurrence du verbe correspondant. Par ailleurs, son statut de valeur suprême concernant la totalité du vivant transparaît dans la récurrence de termes dénotant l'idée d'universalité : les pronoms et adjectifs indéfinis « nessun » (x2), « ogni » (x3), « ciascuno » (x2) et « tutta », mais aussi l'adverbe temporel « sempre » (x2) qui, avec le présent gnomique dominant dans ces quelques phrases, vient encore renforcer l'impression de voir énoncer une vérité indiscutable. Ces modalités d'expression pour le moins

dogmatiques sont cohérentes avec le contenu même du discours : s'il se veut théorique et argumentatif, il n'en pose pas moins la valeur intrinsèque de la vie comme un postulat aussi indémontrable qu'inattaquable, qui est aussi le fondement de toutes les recommandations implicites et explicites faites au nain au fil du roman. La tonalité de ce passage, cependant, reste plus descriptive que prescriptive, puisqu'il y est déclaré que tout animal est par essence en adéquation avec les modalités d'existence spécifiques à son espèce et avec la « finalité » ultime que sont la préservation et l'épanouissement de sa propre vie ; on peut pourtant, encore une fois, y lire en filigrane la condamnation de la manière dont l'humanité, au contraire, s'est éloignée de cette harmonie instinctive en raison de sa propension à privilégier l'intellect, l'attachement au passé et la projection dans le futur, au point de ruiner sa propre vie comme celle des autres êtres. Le mythe originel qui se dessine ici est donc celui d'une humanité qui aurait été un temps une espèce parmi les autres espèces, mais qui, en refusant d'abandonner comme les autres cette entrave à la pure vie qu'est le *logos*, se serait auto-condamnée à l'artificiel – par opposition au « naturel »⁴⁶⁷ auquel correspondent l'immédiateté et la plénitude du mode d'existence animal – et, à terme, à sa propre destruction, entraînant celle d'une bonne partie de la vie sur la planète.

Ces propos, s'ils opèrent un renversement spectaculaire de certaines convictions sur lesquelles s'est fondée toute la tradition humaniste, nous paraissent cependant situés sur un plan trop abstrait pour être tout à fait convaincants. Leur sagesse est aussi minée de l'intérieur par l'affirmation dans la même page que « Anche Epistola piú che la ribellione o la rabbia segue la sua vita » (« Epistola aussi, plus que la rébellion ou la rage, suit sa propre vie »), qui est en contradiction avec son statut, communément reconnu par la critique, d'imitateur et d'allégorie de la folie humaine (Marcello Carlino a pu écrire qu'il « répète » fondamentalement la mécanique trop humaine du serviteur

⁴⁶⁷ Nous reprenons à dessein les deux termes mis en lumière par le titre de l'anthologie posthume d'écrits sur la nature (*Del naturale e dell'artificiale* »), *op. cit.*, qui sont au cœur des réflexions de Volponi sur le sujet.

et du maître dont il a auparavant été victime⁴⁶⁸), raison principale pour laquelle sa mort apparaît *a posteriori* comme nécessaire à l'accomplissement par les trois autres personnages de leur objectif réel : devenir, définitivement, des animaux à part entière, laissant derrière eux tout ce qui les reliait à leur passé et à l'humanité. C'est l'un des nombreux indices qui nous permettent de réfuter toute accusation selon laquelle *Il pianeta* serait un simple roman à thèse : quel que soit le message que l'on décide d'y voir, il est dans tous les cas loin d'être univoque, et cette équivocité découle notamment des incohérences internes aux discours apparemment théoriques et à visée didactique que l'auteur met dans la bouche du personnage le plus proche d'une figure d'intellectuel. On ajoutera que la mention du « respect » porté à la vie sous toutes ses formes (en soi et hors de soi) détonne quelque peu avec le précédent récit des massacres perpétrés par les voyageurs – certes sous la conduite d'Epistola, mais néanmoins de leur plein gré –, qui, comme on l'a vu, apparaissent au lecteur comme largement immotivés. On peut cependant estimer que l'évolution des personnages et la disparition de leur chef sanguinaire les mène, dans les dernières pages du roman, au début d'une phase plus paisible de leur voyage.

Le dernier passage significatif définissant le type d'existence auquel ils aspirent désormais n'est pas une tirade de l'éléphant transcrite en discours direct, mais consiste en deux paragraphes que l'on peut identifier comme un discours indirect traduisant ses pensées. Ce statut énonciatif est perceptible dans l'emploi de termes à connotation fortement idéologique et dans le mélange des temps verbaux : l'imparfait marquant la continuité avec les temps de la narration, et le passé composé auquel l'association avec une nouvelle occurrence de l'adverbe « sempre » confère une valeur de vérité générale semblable à celle qui dominait dans l'extrait précédent. Mais citons le passage en question :

⁴⁶⁸ CARLINO Marcello, « *Il pianeta irritabile* : l'allegoria di una materia in rivolta », in BETTINI F., CARLINO M., MASTROPASQUA A., MUZZIOLI F., PATRIZI G., *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, op. cit., p. 162.

Doveva arrivare a confermare in ciascuna cosa, gesto e fenomeno la mancanza vera, pulita, di qualsiasi intenzione ; e anche di ogni ragione che non si esaurisse liberamente in se stessa, cioè nell'esistere.

L'intenzione ha sempre produit ordre e quindi sovranità. L'intenzione non poteva essere rivoluzione; e così nemmeno la guida e la sostanza del loro prochain parcours. Occorreva invece affermare e servir la totalità, intégrale e présente, dell'esistenza : di tutto e di ciascuno⁴⁶⁹.

On retrouve l'abondance d'adjectifs et pronoms indéfinis que l'on a déjà identifiée comme la marque des assertions philosophiques et idéologiques se voulant irréfutables, ainsi que l'opposition à toute l'histoire passée et la nécessité (« doveva », « occorreva ») de trouver ou retrouver un mode d'existence en rupture radicale avec celle-ci. On peut cependant observer un glissement sémantique par rapport aux paragraphes précédemment cités : on passe d'un discours de type vitaliste à un lexique beaucoup plus politique. Le terme « animal » est absent et comme remplacé par d'autres relevant d'un tout autre registre : « ordine », « sovranità », « rivoluzione ». L'emploi – effectivement tout sauf anodin – de ce dernier substantif, renforcé par les remarques dans les toutes dernières pages sur la « nuova figura sociale » (« nouvelle figure sociale⁴⁷⁰ ») formée par les compagnons, peut avoir contribué à l'opinion d'une partie de la critique selon laquelle l'utopie autour de laquelle est construit *Il pianeta* serait essentiellement communiste ; cette lecture est bien entendu cohérente avec les données biographiques que nous avons exposées au chapitre précédent, mais nous semble justement relever d'une imposition simpliste de la biographie et de l'engagement politique de l'auteur comme grille de lecture d'un texte bien plus subtil et complexe. Si communisme il y a, c'est un communisme du vivant, l'appel à des relations entre les êtres et entre les différentes espèces excluant toute forme de hiérarchie et d'instrumentalisme ; une réaffirmation de la suprématie de la vie (ici

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 174. Trad. fr., p. 194 : « Il s'attachait à confirmer en toute chose, geste ou phénomène, l'absence réelle et nette de quelque intention que ce fût ; comme de toute raison qui ne pût s'épuiser librement en elle-même, c'est-à-dire dans le simple fait d'exister.

L'intention a toujours engendré l'ordre, et partant la souveraineté. L'intention ne pouvait donc être révolution ; et, dès lors, même pas le guide et la substance de leur prochain itinéraire. Au contraire, il convenait d'affirmer et de servir la totalité, intégrale et présente, de l'existence : celle de tous et de chacun. »

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 183.

évoquée au moyen de son synonyme plus philosophique qu'est « *esistenza* » et du verbe correspondant) comme unique finalité valable et comme critère à l'aune duquel mesurer toute action. L'accent est cependant mis ici sur une notion nouvelle, celle d'« intention », qui est désignée comme étant à la racine de la politisation et de la hiérarchisation des sociétés humaines : une notion qui implique de poursuivre d'autres fins que la simple existence, et que l'on peut relier à celle de projection dans le futur qui, on l'a déjà vu, est elle aussi perçue comme un propre de l'homme délétère en ce qu'elle nous éloigne de l'adhérence à la pure vie. Ce passage vient donc préciser, quoique de façon implicite, l'idéal d'animalité qui se dessinait dans les pages précédentes en ajoutant à l'abandon du *logos* le renoncement à l'intentionnalité ; cet examen attentif des citations nous permet de conclure que le terme de « *rivoluzione* » est pertinent et effectivement très politique, non pas dans le sens simpliste que lui attribue une lecture « communiste » de l'œuvre, mais dans le sens où la conclusion du roman semble appeler à une modification radicale de notre rapport au temps et à la vie, et à une totale redéfinition de ce qui peut être considéré comme ayant une quelconque valeur. C'est à la lumière de toutes ces considérations que l'on peut affirmer la centralité dans le propos de *Il pianeta* d'une vision de « l'animal » érigée en idéal – par définition inatteignable d'un point de vue purement réaliste, mais néanmoins à garder en ligne de mire pour renouveler et revitaliser notre mode de vie, sur le plan individuel aussi bien que collectif.

2. *Le corps dans tous ses états*

Nous avons annoncé la coexistence, au sein de *Il pianeta* et de la vision de l'animalité qui y est esquissée, de deux pôles apparemment en tension. En effet, à l'opposé des discours abstraits de Roboamo, la représentation des personnages principaux se caractérise (au-delà de leurs traits de personnalité respectifs sur lesquels nous nous sommes déjà attardée) par une concrétude exaspérée, une corporéité débordante qui tendrait à faire dire que l'on a bien des animaux « en griffes et fourrures », etc.

a. Le précédent de *Corporale*

Cette attention exacerbée à la corporéité est bien sûr le principal point commun avec *Corporale*, dont elle était un motif central au point de déterminer le titre définitif du roman ; l'analyse du rapport de cette dimension avec l'animalité pourrait nous aider à comprendre le désir à première vue assez obscur et délirant du protagoniste, Gerolamo Aspri, de devenir « animale diverso » (« animal différent »). Il nous semble donc pertinent de faire un détour par l'examen du traitement de ce thème dans *Corporale*, dans la mesure où nous avons adhéré à l'idée que ce dernier était en quelque sorte l'incubateur de nombreux motifs qui arrivent à leur aboutissement dans *Il pianeta*. Pour cela, nous pouvons reprendre à notre compte une large part des analyses menées par Igor Tchehoff dans sa thèse de doctorat, intitulée *Il soggetto corporale nella narrativa di Paolo Volponi*. Tchehoff se penche uniquement sur les cas de *Memoriale*, *Corporale* et *Il sipario ducale*, excluant *Il pianeta* (tout en reconnaissant que le thème y est également important) du fait de son appartenance au genre de la science-fiction et de sa situation « post-uman[a] » et « post-storic[a] » (« post-humain[e] » et « post-historique »)⁴⁷¹, ce qui donne une première indication sur sa volonté d'étudier la thématique corporelle comme étant en lien étroit avec le contexte historique et politique. Les références théoriques convoquées par le chercheur et son interprétation de *Corporale* n'en sont pas moins éclairantes pour le roman qui nous occupe.

Pour Tchehoff, le parcours du protagoniste, Gerolamo Aspri, est avant tout celui d'un corps qui cherche à s'émanciper, en une tentative de réaliser l'utopie marcusienne (Marcuse était un penseur connu et apprécié de Volponi) d'une société de l'*eros*, où les corps seraient libres et où serait abolie la séparation entre nature et culture ainsi qu'entre sujet et objet. Un tel objectif découle d'une analyse de la société contemporaine comme profondément inauthentique et « immatérielle » ; en effet, dans *Il leone e la volpe*, Volponi entérine le concept de « dematerializzazione »

⁴⁷¹ TCHEHOFF Igor, *Il soggetto corporale nella narrativa di Paolo Volponi*, op. cit., p. 2. "

(« dématérialisation ») avancé par son interlocuteur en se posant la question suivante : « come mai siamo giunti al punto che la sola materia materiale diventasse il denaro »⁴⁷². Ces idées peuvent également être mises en lien avec l'important article « Il difficoltà del romanzo », texte le plus proche de ce que l'on pourrait appeler une déclaration de poétique volponienne. L'auteur y oppose ce qui est généralement considéré comme le réel, et qui n'est selon lui que convention, avec la véritable « realtà » (« réalité ») qu'il définit comme une « palla infuocata » (« balle enflammée »⁴⁷³) et dont le roman aurait pour fonction d'explorer des dimensions inconnues ou négligées afin de proposer des alternatives au *statu quo*, jugé insupportable ; nous reviendrons sur cette théorie au moment d'évoquer la relation plus globale de l'écriture volponienne avec l'utopie.

L'autre raison pour laquelle le retour au corps est perçu comme le remède aux maux de la société est qu'il participe d'une résistance globale contre l'idée de sujet purement rationnel et contre la raison instrumentale qui gouverne la société ; raison instrumentale dont la bombe atomique mais aussi toute la corruption et l'aliénation propres au monde moderne ne seraient que les produits logiques⁴⁷⁴. Il est aussi un moyen de combattre la fragmentation de l'expérience propre à la vie post-moderne, dont l'un des facteurs principaux est l'envahissement croissant des perceptions par les nouveaux moyens de communication : les sensations corporelles seraient en effet le meilleur moyen de récupérer l'unité du sujet. Le corps, avec tout ce qui lui est relié, devient ainsi la seule certitude à laquelle se raccrocher dans un monde empli de confusion, dans lequel les idéologies ont par ailleurs perdu de leur sens et de leur pertinence – les déceptions d'Aspri à l'égard du parti communiste seraient ainsi, selon Tchehoff, l'une des raisons principales pour lesquelles il décide de s'en remettre totalement à son corps perçu comme l'unique « piano di presenza » (« plan de présence ») authentique. Cette revalorisation est en outre à mettre en lien avec la peur

⁴⁷² *Il leone e la volpe*, p. 23. Trad. « comment nous sommes arrivés au point où la seule matière matérielle est devenue l'argent. »

⁴⁷³ « Le difficoltà del romanzo », in *Romanzi e prose*, vol. I, Turin, Einaudi, 2002, p. 1026.

⁴⁷⁴ TCHEHOFF Igor, *Il soggetto corporeale nella narrativa di Paolo Volponi*, op. cit., p. 20.

obsédante de la bombe atomique qui plane sur tout le roman : l'imminence de l'apocalypse implique l'impossibilité de se projeter dans le futur, et le personnage ne peut pour cette raison continuer à vivre que dans son corps, autrement dit dans un présent perpétuel⁴⁷⁵.

Le fait d'embrasser complètement la dimension corporelle possède donc une fonction libératrice pour le sujet individuel ; mais il a aussi une valeur plus largement et plus profondément subversive, dans la mesure où il implique une forte charge critique et un renversement des valeurs de la société contemporaine. C'est à propos de ce caractère de subversion que Tchehoff convoque la notion de corps « carnavalesque » de Bakhtine, auteur également cité par d'autres critiques pour éclairer leur lecture de cette même dimension dans *Il pianeta*. Bakhtine étudie en effet le rôle et le fonctionnement du carnaval au Moyen-Âge : le carnaval, qui est l'une des principales expressions de la culture populaire opposée à la culture hégémonique, est le moment où l'on se libère provisoirement des vérités dominantes, de toute hiérarchie ou privilège, et où l'on célèbre le devenir et le renouveau. Il est étroitement associé à « l'immagine del corpo grottesco, esagerato e legato alla materialità della vita » (« l'image du corps grotesque, exagéré et lié à la matérialité de la vie »)⁴⁷⁶. Il s'agit d'un corps non pas individuel mais populaire et générique, dont la "bassesse" corporelle et matérielle a une fonction productive et régénératrice et constitue un trait d'union entre l'être humain et la terre, voire la matérialité de la vie tout entière. Ces valeurs ont été perdues par la suite, et seules les parties hautes et "nobles" du corps ont continué à être valorisées au fil des siècles, en particulier le visage et le regard. Le corps grotesque et ses manifestations ont cependant été récupérés par l'art et la littérature ultérieurs en tant que modalités permettant de proposer des conceptions alternatives à la vision dominante,

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

offrendo esempi di trascrizione immaginaria delle pulsioni istintuali, dei bisogni vitali e materiali, delle situazioni trasgressive, dei bisogni di contestazione ideologica e politica⁴⁷⁷.

À la lumière de toutes ces observations, l'itinéraire du protagoniste de *Corporale*, apparemment chaotique et privé de sens, peut bel et bien être lu comme un *projet* profondément inscrit dans son temps, et plus exactement en rupture par rapport aux tendances les plus délétères de la société italienne à l'époque du bien-être et de l'essor du capitalisme. C'est à ce titre qu'il incarne ce qui devrait selon Volponi être la tâche première de la littérature : non pas représenter la réalité telle qu'elle est donnée, mais contribuer à la résistance contre les « forze omologanti » (« forces homologatrices ») qui ont provoqué la répression toujours croissante du corps et qui menacent de détruire le monde⁴⁷⁸. Il se pose tout au long du roman en antagoniste vis-à-vis des conventions, se heurtant à l'incompréhension des autres personnages et entrant inévitablement en conflit avec eux. Il s'agit donc d'une entreprise éminemment politique, quoiqu'elle reste limitée au plan individuel et apparaisse vouée à l'échec, puisque Aspri finit par renoncer à son refuge (ou « arcatana ») et par revenir à la normalité.

Cette tentative de retour à une dimension purement corporelle, mais aussi d'abolition de la séparation du sujet avec la nature environnante, est assimilée par le personnage lui-même, dans la troisième partie du roman, à une volonté de retrouver une forme d'animalité perdue. C'est pour cela que l'auteur a d'abord envisagé plusieurs titres incluant le terme « animal », voire se limitant à ce dernier (« Liberare l'animale », « Segnali dall'animale », « Animale », « La traccia dell'animale »), avant de se décider pour *Corporale* ; on peut y voir le signe que les deux termes sont presque interchangeable, en tout cas intrinsèquement liés dans sa conception de la vie humaine. Le rejet de l'animalité intérieure de l'être humain fait partie intégrante,

⁴⁷⁷ CESERANI Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Rome, Laterza, 1999, p. 548; cité dans TCHEHOFF, *Ibid.*, p. 31. Trad. « offrant des exemples de transcription imaginaire des pulsions instinctuelles, des besoins vitaux et matériaux, des situations transgressives, des besoins de contestation idéologique et politique. »

⁴⁷⁸ TCHEHOFF Igor, *Ibid.*, p. 50.

comme on l'a vu dans *Natura ed animale*, du processus d'éloignement de la nature qui a caractérisé le cours de l'histoire et abouti à un état de la société profondément aliéné, dominé par la raison instrumentale. La récupération de ce mode d'existence peut être vu comme le remède aux pires maux de la société, ce que Tchehoff résume ainsi :

L'animalità istintuale e spontanea si raffigura come la negazione della moderna società industriale, che ha colonizzato la natura circostante e la natura dell'uomo⁴⁷⁹.

L'animal acquiert donc lui aussi une valeur politique au sens où il devient une figure de subversion radicale, incarnant le rejet de l'idéal d'un sujet purement rationnel, mais aussi l'opposition au rapport de domination qui caractérise la relation de l'être humain avec la nature. Il reste cependant une abstraction – au même titre que la vision idéalisée présentée par Roboamo dans *Il pianeta* –, ce que confirme le passage déjà cité dans lequel Aspri fait la liste non exhaustive des caractéristiques qu'il voudrait ou pourrait acquérir au terme de sa « mutation » : l'ouverture est totale mais, en raison même de cette indétermination, ne peut que rester théorique.

b. Réalisation de l'idéal « corporel » dans Il pianeta irritabile

On peut donc parler dans *Corporale* d'une impossibilité de l'utopie, du moins au sens classique de réalisation d'un projet utopique⁴⁸⁰, puisque le projet de subversion radicale y est largement assimilé à une forme de folie et s'avère incompatible avec la réalité dans laquelle se déroule le récit, qui est décrite, certes, sous un jour extrêmement déformé et non réaliste au sens strict, mais qui ne diffère cependant pas en profondeur de celle de l'auteur. C'est peut-être pour contourner cet obstacle constitué par une représentation encore trop proche du monde réel que Volponi a ensuite ressenti le besoin de situer *Il pianeta* dans un monde futur très éloigné du nôtre,

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 133. Trad. « L'animalité instinctuelle et spontanée se présente comme la négation de la société industrielle moderne, qui a colonisé la nature extérieure et la nature de l'homme. »

⁴⁸⁰ Nous reviendrons au chapitre suivant sur la distinction, telle qu'elle est synthétisée par Fredric Jameson, entre l'utopie comme « projet » et l'utopie comme « élan », la seconde étant la plus pertinente pour caractériser la dimension utopique de *Il pianeta irritabile*.

et où la société occidentale et italienne, toujours implicitement critiquée au travers de la parodie, a cependant disparu pour laisser place à un champ des possibles complètement différent⁴⁸¹. La régression libératrice vers un état animal y devient un objectif atteignable, et va de pair avec une exaspération jusqu'à l'extrême de la logique subversive déjà au cœur de *Corporale*, assimilant tout à fait le sujet à sa corporéité et rejetant définitivement le *logos* comme idéal humain – et humaniste.

L'animalité du singe, de l'éléphant et de l'oie, mais aussi celle de leur compagnon-humain, se manifeste en effet dès le début et tout au long du récit par une omniprésence des observations portant sur leur corps, montré à la fois comme ensemble de fonctions physiologiques, avec une insistance particulière sur les fonctions alimentaires, sexuelles et excrémentielles, et comme interface avec le monde par lequel passe toute connaissance de ce dernier. On peut rappeler le passage déjà cité, situé au début du roman, où Epistola assimile (« si assume ») le monde au moyen de la masturbation ; on ajoutera que son nom lui a justement été attribué en référence à son organe sexuel « prepotente e sproporzionato » (« autoritaire et disproportionné »)⁴⁸², conférant à ce dernier le statut de caractéristique la plus notable du personnage. De manière plus globale, le corps est pour les quatre compagnons le principal mode de connaissance du monde extérieur, si bien qu'on les voit régulièrement lécher des objets pour en comprendre la nature⁴⁸³. Même le nain possède des perceptions sensorielles augmentées qui lui permettent un contact plus intime avec le monde extérieur, l'éloignant de son espèce chez laquelle dominent généralement la vision et l'ouïe au détriment des autres sens : « Il suo udito era sottile e delicato e sentiva anche per gli occhi, per il palato, per la lingua, per il naso e anche per il cazzo »⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ Nous citerons, également au prochain chapitre, les réflexions de Tiziano Toracca concernant la relation étroite entre utopie et littérature de l'imaginaire pour Volponi – et plus précisément entre l'utopie et le conte.

⁴⁸² *PI*, p. 9.

⁴⁸³ Voir par exemple p. 16, p. 72.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 141. Trad. fr., p. 158 : « Il avait l'ouïe aussi fine que délicate et entendait aussi à travers les yeux, le palais, la langue, le nez et même la pine. »

Le terme « sentire » est ambigu en italien et, s'il peut équivaloir au verbe générique français « sentir », le contexte de la phrase tend plutôt à le faire comprendre dans le sens plus spécifique d'« entendre » ; auquel cas l'extrait cité apparaît comme un exemple frappant des procédés synesthésiques qui caractérisent largement le style de Volponi dans *Il pianeta*. Cette confusion des différents sens – auxquels, ici, vient aussi s'ajouter l'organe sexuel – donne un aperçu de la manière dont la séparation entre le sujet et le monde est affaiblie et presque abolie dans le roman, qui met en scène l'unité des sensations mais aussi du corps et de son environnement.

Cette idée est matérialisée de façon hyperbolique et surréaliste par une particularité physique du nain, à savoir le « trou » (« buco ») qui a remplacé la moitié de son visage à la suite d'une attaque à l'acide menée peu avant le début du récit par l'un de ses collègues. Cette blessure informe qui a pratiquement remplacé son nez, sa bouche et l'un de ses yeux est mentionnée à de multiples reprises et apparaît comme une sorte d'organe polyvalent : il regroupe les différentes fonctions orales (alimentation et parole) et la plupart des sens par lesquels le nain perçoit ce qui l'entoure, mais il est aussi souvent présenté comme le siège de fonctions d'ordre plus émotionnel ou psychique : ironie, mémoire, rire, imagination et pensée au sens large⁴⁸⁵. Il est aussi le lieu où Mamerte peut savourer les mots devenus matière, selon un procédé récurrent dans l'œuvre de Volponi ; on pense en particulier à la façon dont il se passe et se repasse avec délectation autour du trou le surnom de son ami l'Imitateur du chant de tous les oiseaux (figure sur laquelle nous reviendrons), *Idelcditu*, qui acquiert toutes sortes de propriétés bénéfiques, allant de la capacité à arrêter l'écoulement de mucus à l'attribution d'un sens au voyage tout entier. Mais, surtout, prononcer ce nom possède des vertus réconfortantes non seulement pour le nain, mais pour chacun des compagnons qui ont eux aussi connu le personnage en question⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Voir respectivement pour ces exemples *Ibid.*, p. 17, 22, 26, 31, 64.

⁴⁸⁶ Voir par exemple, pour les différentes fonctions bénéfiques du nom « *Idelcditu* », *Ibid.*, p. 49, 88, 102, 113.

Le « trou » qui a remplacé le visage, cette partie du corps traditionnellement considérée comme celle où se rend visible l'humanité du sujet – le visage, donc, comme « propre de l'homme », notamment selon Levinas –, constitue donc, comme l'indique le terme même choisi pour le désigner, une interface perméable et ouverte à l'environnement. Le fait qu'il soit présenté comme l'un des attributs principaux du personnage suggère que le corps, dans *Il pianeta*, est le lieu où se jouent à la fois l'identité du sujet et un rapport au monde défini par l'échange et même par une sorte de fusion⁴⁸⁷. Giorgio Mobili, dans son chapitre sur la corporéité dans *Il pianeta*, interprète plus spécifiquement ce « trou » comme la matérialisation de l'effacement de l'intériorité⁴⁸⁸ au profit du corps, qui est présenté dans le roman comme un objectif et une valeur en soi ; on rappellera à ce propos les discours de Roboamo sur le choix qu'auraient fait les bêtes, en des temps plus ou moins mythiques, de renoncer à la pensée et à la vie intérieure, obstacles à la « vie » considérée comme la seule fin qui vaille. Mobili remarque que ce brouillement des frontières entre intérieur et extérieur se manifeste également dans la façon dont les quatre personnages passent le voyage à ingérer toutes sortes de choses⁴⁸⁹, trouvant leur subsistance dans tout ce que la nature irritable et irritée peut leur offrir. De manière guère réaliste, rien ne semble pouvoir les rendre malades, à l'exception des médicaments qu'ils avalent dans des quantités colossales après leur passage par la pharmacie de l'usine abandonnée – mais l'on pourrait avancer que cette exception ne fait que confirmer la règle puisqu'il s'agit de nourriture laissée derrière elle par l'humanité et dont ils font une overdose volontaire, transformant en pure jouissance (qui débouchera sur une indigestion collective) un mélange de nostalgie et de haine à l'égard de la société dans laquelle ils ont grandi.

⁴⁸⁷ On peut remarquer par ailleurs que les deux organes du nain présentés comme les plus importants sont le « cazzo », organe de la virilité par excellence, et le « buco », le trou, qui est en psychanalyse le symbole de l'organe féminin ; il serait intéressant d'explorer l'hypothèse selon laquelle Mamerte incarnerait un énième « brouillement de frontière » en plus de tous les autres, celui de la séparation entre masculin et féminin, matérialisant dans son corps même l'idée d'une coprésence fondamentale du féminin et du masculin.

⁴⁸⁸ MOBILI Giorgio, *Irritable Bodies*, op. cit., p. 146.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 147.

Cette mention de l'alimentation des personnages nous permet d'en arriver à son corollaire : la fonction excrémentielle, dont l'omniprésence constitue l'un des aspects les plus frappants voire dérangeants de la représentation du corps dans *Il pianeta*. On peut aller jusqu'à affirmer une centralité de la « merde » (cet écart de langage nous est permis voire imposé par la récurrence du terme sous la plume de Volponi) dans le roman, dans la mesure où ce thème revêt lui aussi un grand nombre de fonctions.

En premier lieu, la description des actes de défécation des quatre protagonistes contribue à ancrer leur parcours et leur existence dans une dimension éminemment concrète et organique, les montrant avant tout comme des corps qui fonctionnent en tant que tels, se définissant par l'absorption et le rejet constant d'éléments provenant du monde extérieur. Si l'on reprend l'idée, déjà présente dans *Corporale*, selon laquelle corporéité et animalité seraient presque synonymes, il paraît logique que l'auteur ait décidé dans *Il pianeta* de rendre encore plus visible et plus désinhibé le rapport des personnages à leur corps, puisqu'il s'agit cette fois d'animaux et d'un humain voulant devenir animal.

Mais, au-delà de ce rôle de description des événements physiologiques, on peut remarquer que les matières fécales font l'objet d'une revalorisation constante, puisqu'elles sont fréquemment utilisées à des fins pratiques de toutes sortes (presque toujours à l'initiative de Mamerte qui est l'inventeur et le technicien du groupe), par exemple pour recouvrir les objets en métal et ainsi éviter d'être aveuglés par la lumière des trois lunes, pour mesurer le temps qui passe ou encore pour soigner des blessures⁴⁹⁰.

Enfin, les excréments sont élevés à plusieurs reprises et notamment à la fin du roman à un statut de première importance sur le plan symbolique et rhétorique. L'exemple le plus notable de leur valeur symbolique au sein de la narration est situé dans les dernières pages, juste après le combat avec le Gouverneur et la mort d'Epistola : Roboam révèle à Mamerte que leur ami Idelcdu les a suivis tout au long

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 47, 48, 152.

du voyage et leur est discrètement venu en aide à plusieurs reprises, avant de (peut-être) se sacrifier pour saboter le sous-marin de leurs ennemis ; le nain commence alors à déféquer abondamment dans son pantalon, se libérant de tout le contenu de ses intestins en une expression littéralement “viscérale” des émotions qui le submergent. Il commente ensuite cette évacuation par une phrase lapidaire : « Finalmente, – disse –, butto via la merda mia »⁴⁹¹, que l’on peut lire comme une formulation métaphorique du processus de libération du passé qui accompagne son parcours vers l’animalité.

L’autre passage remarquable, cette fois pour l’usage rhétorique qui est fait du thème scatologique et pour l’inventivité des variations sur le sujet, est l’invective adressée par Mamerte au Gouverneur peu avant la bataille. En voici un passage éloquent :

Oh ! stronzo ! Governatore di tutti gli stronzi ! [...] Merda eri e sei e merda sarai ! Ma non la buona merda, onesto sterco di un corpo : soddisfazione e rifiuto di una esistenza appagata, giorno per giorno anche defecando e concimando : elargendo oltre che assumendo e mangiando. Tu non sei certo la merda di un ciclo naturale ; ma il mucchio, lo stronzo tesaurizzato di una circolazione forzata. Come nell’innaturale tu confondi l’oro con la merda, e non l’oro metallo utile per i denti e non la merda utile come concime ; ma l’oro moneta con la merda moneta ! Segni entrambi dell’artificiale ; e della imposizione, anche viscerale, su cui l’artificiale si appoggia ⁴⁹².

Le thème des excréments devient en quelque sorte le catalyseur de la question plus vaste de l’opposition entre « naturel » et « artificiel » au centre des réflexions de Volponi sur l’histoire humaine et le rapport perdu avec la nature : cette même opposition transparaît dans la confrontation par Mamerte entre deux types de « merde » qui possèdent des connotations radicalement différentes. La première acception, positive, renvoie à l’assimilation que nous avons évoquée plus haut entre fonction excrémentielle et naturalité du corps animal, ainsi qu’à l’idée de vie et de

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 181. Trad. fr., p. 201 : « Finalement, dit-il, c’est ma merde à moi que je jette. »

⁴⁹² *Ibid.*, p. 169-170. Trad. fr., p. 189-190 : « O étron ! Gouverneur de tous les étrons ! Replie-toi sur ton corps et ton âme de merde et retourne à ton caca. Merde tu étais, tu es et tu seras ! Non point cependant la bonne merde, honnête excrétion du corps : soulagement et rebut d’une existence satisfaite, jour après jour, en déféquant aussi pour engraisser la terre, pour répandre et non seulement ingurgiter. Tu n’es certes pas la merde d’un cycle naturel, mais le tas, l’étron thésaurisé d’une circulation forcée. Comme dans tout ce qui n’est pas naturel, tu confonds l’or et la merde, non point l’or utile aux prothèses ni la merde qui sert d’engrais ; mais l’or monnaie et la merde monnaie ! Signes l’un comme l’autre de l’artificiel ; et de l’imposition, viscérale aussi, sur laquelle il se fonde ».

fertilité, tandis que la deuxième s'appuie sur l'association symbolique et psychanalytique entre matière fécale et argent, pour dénoncer la dénaturation de l'humain par le capitalisme dont Moneta est l'incarnation ultime.

Le lecteur aura remarqué nos efforts dans les précédents paragraphes pour varier les termes désignant la « merde » et ses différentes manifestations. Ils ne sont cependant qu'un pâle reflet de l'impressionnante richesse linguistique déployée par Volponi autour de ce thème au fil des pages. Outre l'invective au Gouverneur déjà mentionnée, on peut citer, pour donner un aperçu non exhaustif de l'étendue du champ sémantique convoqué, les différents termes employés au sein de l'analepse portant sur le travail qui a été celui du nain pendant des années : ramasser pendant et après les spectacles les déjections de tous les animaux du cirque. On y retrouve (avec force répétitions) les substantifs classiques « merda », « escrementi » « sterco », « stronzo » (et le diminutif « stronzetti »), les plus créatifs « sozzata » et « smerdamento », mais aussi les verbes « cacare » et « farsela addosso », l'adjectif « cagoni » ou encore la périphrase plus ou moins poétique « cucchiaiate mielose »⁴⁹³.

Cette thématization et revalorisation – allant jusqu'à l'exaltation – du motif excrémental, autrement dit de la fonction la plus "basse" du corps humain et non-humain, l'abaissement du registre linguistique qui y est associé, ainsi que le brouillement des frontières entre corps du sujet et monde extérieur, contribuent largement à conférer au roman une touche de grotesque qui rappelle beaucoup la notion de « corps grotesque » susmentionnée ; Paolo Zublena, entre autres, identifie dans cette surabondance du langage excrémental une volonté probablement consciente de la part de Volponi de reprendre les codes de la bassesse corporelle médiévale tels qu'ils ont nourri les thèses de Bakhtine sur Rabelais⁴⁹⁴. Mobili note lui aussi les points communs entre *Il pianeta* et le « réalisme grotesque » de Rabelais, dont

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 73-77. Voici la liste des termes et expressions relevant de ce champ sémantique dans la version française du passage : « merde », « crotte », « chiaient », « excréments », « merdettes », « cuillerées mielleuses », « chieurs », « faisait [...] dans son froc », « emmerdé », « merdification ».

⁴⁹⁴ ZUBLENA Paolo, « Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel *Pianeta irritabile* di Volponi », , *op. cit.*, p. 473.

la particularité est de tout ramener à la sphère physique⁴⁹⁵, rabaissant au passage tout ce qui est traditionnellement considéré comme au-dessus de cette dernière, comme les émotions⁴⁹⁶ ou l'histoire humaine⁴⁹⁷. La pensée elle-même, dans un passage mémorable, est ramenée au statut de fonction physiologique parmi d'autres, guère différente de la fonction excrémentielle à laquelle elle est explicitement comparée :

[Il nano] divagò nella similitudine tra il modo in cui la sua testa continuava a emettere e triturare pensieri e quello in cui il culo dell'oca continuava a emettere sterco. Erano uguali, entrambi misteriosi, incontentabili. E così vide cadere una delle ultime differenze tra sé e quegli altri animali⁴⁹⁸.

La représentation du corps dont nous venons d'illustrer certains aspects a pour principal effet de désacraliser les spécificités humaines – puisque la raison est proportionnellement dévalorisée et puisque le corps humain se montre comme un corps animal ne faisant pas exception – ; elle contribue aussi, plus globalement, à créer une atmosphère caractérisée par la subversion de toutes les conventions, nous permettant d'affirmer que *Il pianeta* est un roman littéralement révolutionnaire, dans le sens où il se fait une joie de bouleverser l'intégralité de l'ordre établi.

3. Quelques mots de conclusion

Nous avons débuté ce chapitre par une citation d'Emanuele Zinato sur le bestiaire volponien, qui est, selon le critique, tout particulièrement chargé dans *Il pianeta* d'« intentions satiriques morales et politico-sociales », ses protagonistes étant par de nombreux aspects « des personnages-stéréotypes, mannequins d'une intention allégorique ». Nous avons désormais assez d'éléments pour tenter de nuancer cette affirmation : il nous semble que, si elle décrit plutôt efficacement la fonction de la figure d'Epistola, elle donne en revanche une description très réductrice de ses trois

⁴⁹⁵ MOBILI Giorgio, *Irritable Bodies*, op. cit., p. 157.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁹⁸ *PI*, p. 49. Trad. fr., p. 59 : « il se prit à divaguer sur la similitude qu'il pouvait y avoir entre la façon dont sa tête continuait d'émettre et de triturer des pensées et celle dont le cul de l'oie continuait de lâcher de la fiente. Elles étaient semblables, et toutes deux mystérieuses, insatiables. Ainsi vit-il tomber l'une des dernières différences qui le distinguaient des autres animaux. »

compagnons. Nous avons pu montrer, à travers notre inventaire non exhaustif de leurs caractéristiques, qu'il s'agit bien de personnages à part entière, dotés d'une épaisseur tout autant physiologique que psychologique et non dénués de contradictions internes. Tout cela n'est pas nécessairement incompatible avec l'idée d'une dimension fortement allégorique, qui nous paraît bien présente dans le roman ; ce dernier, toutefois, est loin de se résumer à cette dimension, et l'on peut avancer que c'est dans les aspects les moins clairement schématiques et didactiques que doivent être recherchées ses significations les plus profondes.

Nous pouvons en outre apporter des éléments de réponse à nos interrogations concernant la tension qui nous semblait opposer le pôle « idéal » et le pôle « corporel » des représentations de l'animalité proposées dans le roman. Ces derniers pourraient finalement se rejoindre pour présenter selon des modalités différentes une vision plus ou moins identique, dans laquelle toute vie mentale est dévalorisée et même rejetée, tandis que le corps et toutes ses manifestations sont exaltés comme étant le véritable lieu du rapport entre le sujet et le monde, et plus généralement de la vie. Ainsi, la façon presque purement corporelle dont les personnages font l'expérience du monde matérialise le rapport au temps qui est selon Roboamo celui des animaux, ancrés dans le présent et refusant toute nostalgie et toute projection dans le futur. Les multiples évocations de la corporéité des personnages seraient donc la réalisation et en quelque sorte la justification, sur les plans descriptifs et narratifs, des idéaux professés par l'éléphant, et représentent à ce titre une concrétisation partielle de l'utopie qui est au cœur du roman – sur laquelle il va désormais falloir nous pencher pour en démêler plus précisément les enjeux.

Chapitre 6 – Une utopie posthumaniste ?

L'examen des représentations animales dans *Il pianeta* nous a déjà offert un aperçu de la manière dont le roman se positionne par rapport à la tradition humaniste anthropocentriste, à savoir de façon explicitement antagoniste. Il s'agira à présent d'approfondir cette idée d'une rupture radicale avec la conception occidentale des rapports entre l'être humain, son identité et les altérités non-humaines, animales ou non, en ayant à l'esprit l'hypothèse formulée par Daniele Fioretti selon laquelle Volponi pourrait être vu comme une sorte de précurseur de la pensée posthumaniste⁴⁹⁹.

La question des genres et sous-genres littéraires se pose tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'examiner la dimension idéologique de ce roman : elle nous semble en effet s'exprimer le plus clairement à travers l'association des deux aspects complémentaires que sont le choix d'un mélange de genres relevant clairement de l'imaginaire et l'importance, au sein de *Il pianeta*, de ce que l'on appellera avec Fredric Jameson un « élan utopique ». Nous commencerons donc par nous intéresser à l'interaction entre ces deux composantes afin de définir le plus précisément possible la nature des critiques adressées dans *Il pianeta* à la société ainsi que de sa dimension utopique, pour nous demander ensuite dans quelle mesure cette dernière peut être rapprochée des conceptions posthumanistes.

I. Ambiguïtés de l'utopie

1. Volponi utopiste ?

Si la critique s'accorde à détecter une importante dimension utopique dans l'œuvre de Volponi, c'est dans ses propres propos que l'on peut trouver la confirmation la plus claire de la centralité et de la nature que revêt pour lui une telle dimension :

⁴⁹⁹ FIORETTI Daniele, « Foreshadowing the Posthuman », *op. cit.*

Ciò che mi interessa e mi piace è, in filosofia come in letteratura, l'utopia. Purtroppo non arrivo ad essere un maestro, un cultore dell'utopia. È superiore alle mie forze. Forse la mia fantasia, che pure è vigilante, non mi aiuta fino a concepire un'idea nuova di Città del Sole. Mi piacerebbe arrivare a una rappresentazione completamente diversa del vivere dell'uomo sulla terra. Immaginare un futuro Paradiso Terrestre, dove metteremo le nuove città, le nuove industrie, le nuove università...⁵⁰⁰

Nous partirons de cette citation, qui a valeur de bilan puisqu'elle date de 1994, pour tenter de préciser la portée et la nature du discours utopique chez Volponi. Nous en retiendrons avant tout un intérêt privilégié pour ce thème, qui cependant, selon lui, n'aboutit pas à des textes véritablement utopiques ; l'explication qu'il avance est celui d'une relative incapacité de sa part, mais l'on peut supposer que les choses sont plus compliquées et que l'utopie prend en réalité chez lui d'autres formes, pour des raisons tenant aussi bien à la nature de son imagination qu'aux spécificités de son époque et à l'évolution de son propre rapport – allant dans la direction d'une désillusion toujours plus profonde – à la réalité contemporaine. On peut en outre relever, dans l'expression « vivere dell'uomo sulla terra », l'association étroite des citoyens humains et de leur environnement dans la définition de ce que pourrait être un futur meilleur. Cela nous ramène à l'affirmation d'une portée profondément « écologique » au sens large de l'écriture volponienne et de sa conception de la vie humaine, qui, comme on le verra, a un impact fondamental sur le contenu de ses visions utopiques.

Avant de nous pencher plus précisément sur le texte qui nous intéresse en priorité, nous pouvons tenter de définir rapidement la nature et le degré de prégnance de l'utopie dans l'ensemble de l'œuvre volponienne. On conviendra avant tout avec l'auteur d'Urbino qu'il ne peut être qualifié d'utopiste au sens le plus classique du terme : aucun de ses écrits n'appartient au genre littéraire et philosophique qui consiste à décrire par le détail une société parfaite, purgée de tous les problèmes de la

⁵⁰⁰ *Il leone e la volpe*, p. 106. Trad. « Ce qui m'intéresse et me plaît, en philosophie comme en littérature, c'est l'utopie. Malheureusement, je n'arrive pas à être un maître, un expert en utopie. C'est au-delà de mes forces. Peut-être que mon imagination, qui est pourtant vigilante, ne m'aide pas au point de concevoir une idée nouvelle de Cité du Soleil. J'aimerais parvenir à une représentation complètement différente de la vie de l'homme sur la terre. Imaginer un futur Paradis Terrestre, où nous placerons les nouvelles villes, les nouvelles industries, les nouvelles universités... »

réalité contemporaine, comme ont pu le faire, entre autres cas illustres, Platon dans la *République*, Thomas More dans *Utopia* ou Tommaso Campanella dans sa *Città del sole*. Ces textes font partie du canon de ce que Fredric Jameson appelle, dans la typologie binaire qu'il dresse des types d'utopie, l'utopie comme « programme », se caractérisant par sa nature systémique et fermée : il s'agit de proposer une représentation exhaustive d'un système social alternatif, en se penchant sur chaque aspect potentiellement problématique de la société réelle afin d'offrir une image de complète harmonie entre les citoyens, ainsi qu'avec le monde qui entoure la cité.

Une telle vision n'est bien entendu pas absente du profil de Volponi, puisque ce dernier a participé activement à la mise en œuvre de ce que l'on appellera le programme utopique d'Adriano Olivetti, en s'efforçant notamment de créer à Ivree une cité industrielle qui soit un modèle de communauté harmonieuse, prenant en compte et à sa charge chaque aspect du bien des individus comme du bien commun. Cependant, cette aspiration à rénover la société en profondeur, si elle imprègne son engagement aussi bien au sein de l'industrie que sur la scène politique, ne transparaît guère dans la représentation littéraire du monde industriel qu'il offre dès son premier roman, *Memoriale*. L'image de cet univers qui se dégage du livre est ambivalente voire franchement négative, et deviendra encore plus désespérante dans son deuxième grand roman industriel, *Le mosche del capitale*. Cela dit, on trouve dans les romans volponiens plusieurs personnages partageant l'insatisfaction de l'auteur vis-à-vis de la réalité dans laquelle ils évoluent, ainsi que sa volonté de la transformer. Les protagonistes les plus ouvertement utopistes sont Anteo Crocioni qui, dans *La macchina mondiale*, souhaite rénover les pratiques agricoles et améliorer le bien-être des paysans au moyen de la création de grandes coopératives ainsi que de l'automatisation du travail, et Gerolamo Aspri dans *Corporale*, dont on a déjà évoqué l'espoir de ressurgir de son *arcatana*, transformé et prêt pour un nouveau départ, après la catastrophe nucléaire. Deux observations découlent cependant de ces exemples : premièrement, l'un et l'autre projet non seulement sont voués à l'échec, mais restent tout au long du texte au stade de l'élucubration plus ou moins abstraite ; et

deuxièmement, l'intrigue reste dans les deux cas concentrée sur une histoire individuelle et ne s'élargit jamais pour embrasser la perspective collective propre au genre utopique (dans lequel, d'ailleurs, il n'y a souvent guère de personnages singuliers, hormis l'étranger découvrant la cité idéale, dont le lecteur suit le point de vue, et la personne qui le guide dans cette découverte).

Dans ce cadre général, *Il pianeta irritabile* fait figure d'exception, puisque c'est le seul roman volponien se concluant sur une image que l'on peut véritablement appeler utopique, celle d'une communauté nouvelle présentée dans des termes extrêmement positifs ; mais il nous faut rappeler que, même dans ce cas, la « communauté » en question n'est constituée que de trois individus et que leur utopie consiste dans la poursuite d'un voyage à la durée indéfinie, sans objectif ni perspectives de reproduction biologique (les membres du groupe appartenant à des espèces différentes) ; une utopie, donc, très limitée en termes d'échelle et incontestablement stérile au sens biologique du terme.

Ces quelques remarques mènent au constat que la question de l'utopie n'échappe pas à l'ambiguïté décelable dans le traitement de nombreux thèmes chez Volponi. Il semble difficile de trancher, pour définir l'ensemble de son œuvre romanesque comme l'un ou l'autre de ses romans singuliers, entre les deux modalités utopiques décrites par Jameson : l'utopie comme « programme » – genre littéraire à part entière, fermé et totalisant – ou bien comme « élan » – se caractérisant par sa nature universelle, indéterminée et ouverte⁵⁰¹. Un grand nombre des personnages volponiens ont une conscience aiguë de ce qui rend la réalité contemporaine insupportable et une idée plus ou moins précise des modifications radicales à lui apporter pour la rendre plus juste, ou plus « vivante » (terme important aussi bien dans *Il pianeta* que dans *Corporale*). Toutefois, ces projets, bien qu'ils constituent de véritables moteurs de la narration, aboutissent toujours à un échec avant d'avoir ne serait-ce qu'approché le stade de la réalisation concrète. On pourrait dire alors que l'utopie au sens classique

⁵⁰¹ JAMESON Fredric, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie et autres sciences-fictions*, op. cit. La mise au point théorique sur l'utopie occupe tout le premier chapitre de l'ouvrage.

de société parfaite est bien présente chez cet auteur, mais reste cantonnée au domaine de l'imagination, de la fantaisie et du projet irréalisable (se conformant ainsi au sens le plus banal attribué dans le langage courant à l'adjectif "utopique").

Sa prégnance n'en est pas moins l'indice d'une force subversive, voire révolutionnaire, à l'œuvre dans toute la création littéraire de Volponi, et se manifestant également sous d'autres formes ; il revendique d'ailleurs explicitement cette qualité de son écriture dans son important article intitulé « Le difficoltà del romanzo »⁵⁰². Dans ce texte écrit en réponse à l'accueil mitigé reçu par *Corporale*, jugé trop « difficile », l'auteur clarifie le type de rapport qu'un bon roman doit entretenir avec la réalité : il ne doit surtout pas tenter de la représenter et de l'« addomesticare » (« domestiquer »), et donc de s'insérer dans les « strutture della società » (« structures de la société »), perçues comme contraires aux « ragioni poetiche » (« raisons poétiques »), mais doit au contraire se donner la tâche de « rompere la realtà » (« rompre la réalité ») ou plus exactement rompre le vernis conventionnel derrière lequel se cache la réalité au sens fort, cette dernière étant entendue comme un objet changeant, à l'opposé de toute idée d'ordre, d'essence ou d'objectivité. C'est ce que résume Volponi à travers la métaphore de la « balle enflammée », que nous avons déjà mentionnée et pouvons citer ici de manière extensive :

La realtà è una specie di palla infuocata in movimento, mossa da tutte le intemperanze, le speranze, i bisogni, le paure, le angosce, le scoperte, le vittorie, le novità, gli allarmi, che gli uomini, individualmente, a gruppi, a regioni, a paesi, esprimono proprio come disordine, come energia, come calore⁵⁰³.

Au sein de cette conception faisant de la « société », avec ses conventions et son apparence lisse et uniforme, le contraire et l'ennemie de la « réalité », le roman est amené à assumer une fonction éminemment subversive, en refusant aussi bien les

⁵⁰² « Le difficoltà del romanzo », *op. cit.*, p. 1023-1038.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 1026. Trad. « La réalité est une espèce de balle enflammée en mouvement, mue par toutes les intempérances, les espoirs, les besoins, les peurs, les angoisses, les découvertes, les victoires, les nouveautés, les inquiétudes que les hommes, individuellement, par groupes, par régions, par pays, expriment précisément sous forme de désordre, d'énergie, de chaleur. »

thèmes que les caractéristiques formelles et linguistiques propres à la société, afin de mener un véritable travail de recherche « scientifique », consistant à « Discutere tutto e [...] scegliere tutto per organizzare un'alternativa, una costruzione nuova »⁵⁰⁴. Volponi est bien conscient du fait qu'il attribue ainsi à la littérature un rôle fondamentalement utopique, comme le souligne la phrase suivante : « Il tipo di natura nuova che si affronta è utopistica : è la natura reale in trasformazione »⁵⁰⁵.

Cette description de la manière dont l'écriture romanesque doit s'employer à trouver des modalités langagières et narratives inédites, afin de « rompre » la réalité conventionnelle, et de créer des « alternatives » à cette dernière en ouvrant des brèches sur la « balle enflammée » que serait la véritable réalité, constitue la meilleure définition de ce que l'on peut entendre par « élan utopique » comme force motrice récurrente dans l'œuvre de Volponi.

Il nous faut par ailleurs préciser que la pertinence de cette catégorie d'« élan utopique » a pu être questionnée par certains, y compris par Daniele Fioretti dans *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature*, où il affirme qu'elle embrasse des réalités tellement multiples et indéfinies qu'elle tend à diluer le concept d'utopie⁵⁰⁶. Nous ne trancherons pas ici sur ce débat terminologique, mais pouvons reprendre à notre compte l'hypothèse formulée par ce critique d'une nécessaire adaptation des formes utopiques à l'époque contemporaine, et en particulier à la victoire toujours plus complète du système capitaliste dont les intellectuels de l'après-guerre ont dû prendre acte, après avoir connu une période d'espoir intense (souvent lié à l'idéologie communiste) en un possible renouveau de la société. L'avènement des régimes fascistes au milieu du XX^{ème} siècle a en outre probablement accentué la conscience du risque totalitaire inhérent à tout projet de société "parfaite", organisée de façon systémique en vue d'un bien commun dont la définition est nécessairement subjective ;

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 1028. Trad. « tout discuter et tout choisir pour organiser une alternative, une construction nouvelle. »

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 1030. Trad. « Le type de nature nouvelle qui est affronté est utopique : c'est la nature réelle en transformation. »

⁵⁰⁶ FIORETTI Daniele, *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature, op. cit.*, p. 3.

c'est d'ailleurs sans aucun doute en lien avec cette expérience que le genre dystopique a connu une éclosion sans précédent, tandis que l'utopie comme genre pouvait désormais paraître impossible. On peut alors approuver, à la lumière de tous ces éléments ainsi que de l'échec du communisme définitivement sanctionné par la chute du Mur de Berlin, les caractéristiques principales identifiées par Fioretti comme étant celles de l'utopie (notamment en Italie) à partir des années 1970⁵⁰⁷ : tout d'abord, elle est par définition irréalisable, et cet attribut, loin d'en invalider la pertinence, va de pair avec la nécessité toujours pressante d'une pensée utopique refusant une réalité trop souvent présentée comme la seule possible ; d'autre part, elle a perdu son caractère unifiant et totalisant, devient fondamentalement multiple et ambiguë, l'idée d'un véritable "bien commun" universel, qui ne laisserait personne de côté, ayant beaucoup perdu en crédibilité.

Cette définition rejoint ce que nous entendions plus haut par « élan utopique » : une « réouverture du futur », selon les théories de Jameson⁵⁰⁸, ou encore une rupture de la réalité selon la conception volponienne, prenant la forme de visions subversives, non systémiques et apparemment déconnectées du champ des possibles, mais qui précisément en vertu de ces qualités parviennent à ouvrir une brèche dans nos représentations de la situation historique actuelle comme étant inévitable et immuable.

Nous garderons donc à l'esprit, au moment d'analyser *Il pianeta*, la distinction entre utopie « programme » (présente mais vouée à l'échec) et l'utopie « élan » comprise dans le sens que nous venons de définir, la combinaison des deux dans le roman contribuant largement à l'élaboration de sa signification politique et éthique.

2. La spécificité de *Il pianeta irritabile*: apocalypse, conte et utopie

Nous avons déjà mentionné en première partie de ce chapitre les particularités du roman de 1978 qui en font le lieu privilégié, voire unique, de la réalisation des

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁰⁸ JAMESON Fredric, *Archéologies du futur*, op. cit..

aspirations au renouveau déjà au centre d'autres œuvres. Il s'agit, d'une part, de son appartenance (à la différence de tous les autres romans volponiens) aux littératures dites de l'imaginaire, et d'autre part du choix plus spécifique du récit post-apocalyptique. Ce dernier permet d'approfondir et de mettre en scène l'idée, explorée de façon purement spéculative dans *Corporale*, selon laquelle la catastrophe permettrait de faire table rase et de laisser la place à une reconstruction marquée par la régénération, par une nouveauté radicale. C'est d'ailleurs une composante essentielle du concept originel d'apocalypse, qui est au cœur de la conception eschatologique de l'histoire propre aux religions monothéistes : une histoire orientée dans une direction bien précise, devant s'achever par une phase de bouleversement et de destruction, au terme de laquelle s'ouvrira une période utopique à la durée éternelle⁵⁰⁹. Le renouveau est donc en germe dans le cataclysme – incarné de façon paradigmatique par la bombe nucléaire dans *Corporale* comme dans *Il pianeta irritabile* – et permis par celui-ci. À ce propos, Fioretti souligne à juste titre que Roboamo cite abondamment le *Purgatoire* de Dante plutôt que *l'Enfer* ou le *Paradis*, fournissant une sorte de méta-commentaire sur le voyage des quatre compagnons, qui représente lui-même une sorte de purgatoire ou de transition nécessaire (passant par une série de mises à l'épreuve) entre la catastrophe et la régénération, entre la dystopie et l'utopie⁵¹⁰. En ce sens, il est possible d'affirmer que le choix d'un scénario post-apocalyptique est dans le roman la principale condition permettant l'avènement de l'utopie sur le plan de la diégèse.

Concernant l'importance plus générale du passage à la littérature de l'imaginaire représenté par *Il pianeta* – et donc le rapport entre l'utopie et les choix génériques et narratologiques –, nous pouvons reprendre en grande partie l'analyse menée par Tiziano Toracca dans son article déjà cité, portant plus spécifiquement sur les rapprochements possibles entre ce roman et le genre du conte merveilleux. Cette

⁵⁰⁹ Voir par exemple MERLINI Fabio, « Antropologie in conflitto: catastrofe versus apocalisse », in BARCELLONA P., CIARAMELLI F., Fai R. (dir.), *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, Bari, Dedalo, 2007, p. 73-87.

⁵¹⁰ FIORETTI Daniele, *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature.*, op. cit., p. 175.

affinité évidente est, selon Toracca, à mettre en relation avec le statut de *Il pianeta* au sein de la « parabole » de l'engagement littéraire de Volponi contre l'hégémonie capitaliste et la dégénérescence progressive du rapport entre l'être humain et le monde : ce texte serait en effet le point culminant de son imagination utopique, le seul lieu où peut se réaliser la fin du capitalisme qu'il estime par ailleurs, dans la réalité, de plus en plus impossible. Cette défaite d'un système toujours plus oppressant et inattaquable est dans *Il pianeta* prise comme postulat, comme point de départ pour montrer *l'après*, précisément grâce à l'adoption d'un mode de narration qui évite de devoir questionner le déroulement et la crédibilité d'un tel déclin. Le critique voit dans cette sorte de facilité consistant à s'abstenir de montrer la lutte contre un ennemi imbattable, mais aussi dans le caractère manichéen de l'intrigue et de l'opposition entre le monde ancien et le monde nouveau, entre les protagonistes et le gouverneur, une « semplificazione didattica » (« simplification didactique ») témoignant de la « crisi irreversibile dell'ideale di lotta » (« crise irréversible de l'idéal de lutte ») partagé par l'auteur et ses personnages :

[I personaggi], anziché lottare contro un sistema, ne dichiarano e ne contemplanò l'immane fine. Non c'è insomma un vero e proprio confronto epocale fra natura e civiltà ; piuttosto, Volponi sembra assumere la fine del mondo capitalista come un dato necessario affinché l'uomo possa ripensare il mondo in maniera dialettica⁵¹¹.

Autrement dit, le capitalisme est replacé dans une perspective extra-historique qui, tout en mettant en scène sa défaite, sanctionne dans le même temps l'impossibilité de cette dernière. Nous pouvons alors affirmer que *Il pianeta* est bien le produit le plus purement utopique de l'invention littéraire volponienne, dans le sens où nous avons défini l'utopie contemporaine avec Fioretti : elle tire sa puissance précisément de son caractère irréalisable et de sa volonté affichée de se placer ironiquement en rupture par

⁵¹¹ TORACCA Tiziano, « La favola nella narrativa di Paolo Volponi », *op. cit.*, p. 158. Trad. « Les personnages, au lieu de lutter contre un système, déclarent et contemplant son immanquable fin. Il n'y a, en somme, pas de véritable confrontation historique entre nature et civilisation ; Volponi semble plutôt considérer la fin du monde capitaliste comme un fait nécessaire afin que l'homme puisse repenser le monde de manière dialectique. »

rapport au cours de l'histoire, à une époque où l'avènement concret d'une société harmonieuse semble tout à fait improbable. Volponi lui-même, dans une interview de 1973, définit d'ailleurs la valeur de l'utopie – en lien avec la notion de « folie » – comme résidant dans son impossibilité même : il évoque ainsi la folie comme étant synonyme de

ragione in senso rivoluzionario, al di fuori dell'orizzonte scientifico-burocratico. Cercare di esprimere questa zona di minoranza, che sta fra l'utopia e l'eresia, significa portare avanti dal di dentro la speranza di una società diversa, di una cultura nuova, tanto da essere impossibile, la quale proprio in questa impossibilità [...] trova il suo principio e la sua sacrosanta ragione⁵¹².

Par ailleurs, la victoire des animaux sur l'humanité ne peut être acceptée par le lecteur qu'au moyen d'une suspension d'incrédulité permise, là encore, par les partis pris génériques du roman : d'une part le choix d'un « futuro infernale di carattere fantascientifico-distopico » (« futur infernal de nature science-fictionnelle-dystopique »), et de l'autre celui de la structure du conte, justifiant l'adoption de protagonistes animaux parlant (pour certains) et se comportant largement comme des humains. Toracca estime en outre que la mise en scène d'une réalité aussi radicalement différente de celle de l'auteur n'est possible qu'en vertu des codes spécifiques du conte, à l'opposé des codes littéraires "réalistes" (dans le sens le plus large du terme) :

Volponi, in ragione dei modi propri della favola, ovvero deformazione prospettica, allegorismo didattico e trasfigurazione, affida la rappresentazione di un mondo alternativo a quanto di iperbolico, opaco, esplicito ed esagerato accade nelle favole. Così, quanto più l'autore affida alla favola la critica del sistema capitalistico, tanto più si allontana da modelli realistici di contestazione e denuncia⁵¹³.

⁵¹² CAMON Ferdinando, *Il mestiere di scrittore*, op. cit., p. 135. Trad. « raison au sens révolutionnaire, en dehors de l'horizon scientifique-bureaucratique. Essayer d'exprimer cette zone de minorité, à mi-chemin entre l'utopie et l'hérésie, signifie poursuivre de l'intérieur l'espoir d'une société différente, d'une culture nouvelle au point d'être impossible, culture qui précisément dans cette impossibilité [...] trouve son principe et sa raison sacrosainte. »

⁵¹³ *Ibid.*, p. 160. Trad. « Volponi, grâce aux modes propres au conte, à savoir la perspective déformée, l'allégorisme didactique et la transfiguration, confie la représentation d'un monde alternatif à ce que l'on trouve dans les contes d'hyperbolique, d'opaque, d'explicite et d'exagéré. Ainsi, plus l'auteur confie au conte la critique du système capitaliste, plus il s'éloigne des modèles réalistes de contestation et de dénonciation. »

En somme, après s'être construit des alter egos littéraires en l'espèce de personnages en lutte explicite (et, comme la sienne, jamais triomphante) contre une réalité proche de la sienne, l'auteur n'aurait plus eu d'autre choix que de basculer du côté de l'irréaliste et de l'invraisemblable pour pouvoir continuer à représenter l'espoir d'une victoire contre le capitalisme :

non resta che adottare modelli allegorici sovraccarichi di finzione, figuratività e utopia. La realtà, ormai, è invincibile⁵¹⁴.

Cette hypothèse d'une crise insurmontable des idéaux ayant guidé son investissement dans le rêve olivettien, et qui allaient continuer malgré tout à porter son engagement politique jusqu'à la fin de sa carrière, tend à être confirmée par la sortie en 1989 de *Le mosche del capitale*, dernier grand roman industriel de Volponi, dont le véritable protagoniste est explicitement désigné comme étant « le pouvoir » – plus précisément le pouvoir économique, contre lequel tous les efforts des deux principaux personnages humains sont impuissants. Le capital y est considéré comment ayant définitivement gagné la bataille, et montré dans toute son omnipotence. Citons deux phrases paradigmatiques de cette optique qui est le fil rouge du roman : « Tutta la città gli è sottoposta [al capitale] »⁵¹⁵, et ailleurs :

Devi sapere che ogni cosa appartiene al capitale [...]
– E cos'è il capitale ?
– La ricchezza la moneta il potere, ecco, più di ogni altra cosa è il potere⁵¹⁶.

Il faut remarquer que d'un point de vue générique, les procédés propres au conte ne sont pas absents de *Mosche*, en dépit de la nature réaliste de son intrigue. Mais même ces procédés, en particulier l'attribution de la parole à des êtres non-humains (qu'il s'agisse ici d'animaux ou d'objets inorganiques, naturels comme manufacturés) qui pouvait avoir dans *Il pianeta* une valeur éminemment anti-anthropocentriste et

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 162. Trad. « il ne reste plus qu'à adopter des modèles allégoriques surchargés de fiction, de figurativité et d'utopie. La réalité, désormais, est invincible. »

⁵¹⁵ *Le mosche del capitale*, p. 7. Trad. « Toute la ville lui est soumise. »

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 108. Trad. « Tu dois savoir que toute chose appartient au capital... [...]

– Et qu'est-ce que le capital ?

– La richesse la monnaie le pouvoir, voilà, plus que toute autre chose c'est le pouvoir. »

subversive, sont récupérés et mis au service de ce que Toracca considère comme la « morale » du roman, opposée à celle de *Il pianeta* : à savoir, donc, que le capital a gagné et que rien ni personne n'échappe désormais à sa domination. Nous verrons ultérieurement quel est le rôle exact joué par les personnages non-humains dans ce grand roman du capital, bien différent de ceux qu'ils revêtent dans le roman post-apocalyptique.

Il semblerait donc légitime d'affirmer avec Toracca, à la lumière de ce tableau pour le moins déprimant, brossé au terme d'une évolution de la pensée de Volponi concernant l'industrie et le capitalisme qui va toujours plus vers une forme de résignation, que

Il Pianeta si pone in sostanza come ultimo sussulto dell'utopia volponiana di una società più giusta e razionale ; di quello che in fin dei conti mi sembra il più profondo Leitmotiv della sua scrittura⁵¹⁷.

Si nous ne partageons pas l'idée selon laquelle Volponi souhaiterait une société plus « rationnelle » (les indices de conceptions antirationalistes étant au contraire très nombreux dans son œuvre), il nous semble effectivement pertinent de voir dans *Il pianeta* le dernier texte volponien portant des aspirations utopiques fortes. Et pourtant, ce bilan pessimiste peut être nuancé par l'existence étonnante d'une référence explicitement intertextuelle qui, dans *Mosche*, vient faire le lien avec le futur de *Il pianeta* :

Chiamò il commendatore di bronzo che aveva comandato i batiscafi con i lingotti d'oro della banca centrale e che avrebbe nel futuro guidato l'ultimo sommergibile dei liberals contro i vandali animaleschi del Pianeta irritabile⁵¹⁸.

On peut y voir une irruption de la logique science-fictionnelle – mais aussi d'une incohérence chronologique évidente, puisque le Commandeur en question devrait vivre trois cents ans pour être encore là au moment des faits narrés dans *Il pianeta* –

⁵¹⁷ TORACCA Tiziano, « La favola nella narrativa di Paolo Volponi », *op. cit.*, p. 157. Trad. « *La planète irritabile* se pose en somme comme l'ultime sursaut de l'utopie volponienne d'une société plus juste et rationnelle ; de ce qui, en fin de compte, me semble être le plus profond Leitmotiv de son écriture. »

⁵¹⁸ *Le mosche del capitale*, p. 378. Trad. « Il appela le Commandeur de bronze qui avait commandé les bathyscaphes avec les lingots d'or de la banque centrale et qui, dans le futur, allait guider le dernier sous-marin des *liberals* contre les vandales animaux de la Planète irritabile. »

par ailleurs absente du roman, qui a pour fonction d'ouvrir une brèche dans le caractère apparemment définitif et inévitable de la situation actuelle. Une véritable « réouverture du futur », donc, se traduisant sur le plan linguistique par l'usage du futur dans le passé, et semblant suggérer, selon les termes de Fioretti, que :

Utopia, defeated in the present, is postponed to the future. [...] *Le mosche del capitale* seems to represent the end of any utopian hope, but this excerpt inverts the interpretation of the text, clearly showing that, according to Volponi, utopia is not dead and will prevail in the end⁵¹⁹.

Notre objectif ici n'est pas de trancher entre ces deux visions de la « parabole » utopique de Volponi, l'une et l'autre ayant des arguments solides à leur appui, mais bien de montrer à quel point il percevait lui-même *Il pianeta* comme le principal point d'aboutissement littéraire de son aspiration à une rénovation radicale de la société ou, plus exactement, du « vivre de l'homme sur la terre ». Il nous reste maintenant à entrer dans le vif du sujet et tenter de mieux définir le contenu de cette vision utopique, dont nous avons pour l'instant surtout évoqué la dimension anticapitaliste – certes essentielle –, mais qui est loin de se résumer à cette dernière.

3. Du royaume d'Epistola à la fonction du poète : les différents niveaux de l'utopie

Comme nous l'avons anticipé, la dimension utopique de *Il pianeta* ne peut être assignée de manière définitive à aucun des deux filons définis par Jameson – l'utopie programme ou l'utopie élan. En effet, on peut relier au premier – et à l'utopie comme genre littéraire classique – le rêve poursuivi par les quatre compagnons d'atteindre au bout de leur voyage le « royaume d'Epistola », dont ils ont une vision très vague mais placée sous le signe la perfection. Le roman peut également être défini comme utopique au sens fort à la lumière des dernières pages, qui suggèrent clairement que les trois personnages encore vivants ont finalement atteint un mode d'existence

⁵¹⁹ FIORETTI Daniele, *Utopia and Dystopia in Italian Postwar Literature*, op. cit., p. 187. Trad. « L'utopie, vaincue dans le présent, est repoussée dans le futur. [...] *Le mosche del capitale* semble représenter la fin de tout espoir utopique, mais ce passage inverse l'interprétation du texte, montrant clairement que, selon Volponi, l'utopie n'est pas morte et finira par l'emporter. »

collectif idéal, purgé de tous les maux qui caractérisaient l'ancien monde. Dans le même temps, il est évident que l'on ne peut pas vraiment parler d'utopie classique puisque très peu d'espace est consacré à la description de cet état idéal dont la nature reste floue, tandis que la presque totalité du texte consiste dans la narration d'un voyage et des aventures qui le ponctuent – il s'agit, autrement dit, d'un texte essentiellement narratif et "en mouvement", à l'opposé du caractère descriptif et du fixisme qui sont le propre du genre utopique au sens strict. On peut ajouter à cet égard que la nouvelle « figura sociale » (« figure sociale »), n'étant composée que de trois individus, sans perspective explicite d'élargissement ni de pérennisation, n'a guère à voir avec la nature profondément politique qui est traditionnellement celle de l'utopie.

Enfin, le principal argument autorisant à tirer un peu plus *Il pianeta* du côté de l'utopie-élan réside dans sa complexité et dans la difficulté d'en donner une interprétation univoque : si le rejet de tout ce qui faisait la corruption de la société disparue est clair, la nature de ce qui doit la remplacer l'est beaucoup moins et le texte laisse la porte ouverte à plusieurs lectures différentes sinon contradictoires.

Notre intention dans les paragraphes qui suivent est donc de proposer une exploration progressive des différents niveaux de l'utopie présents dans le roman, en partant de la thématisation explicite de cette dernière pour explorer ensuite les différentes suggestions éthiques et politiques qui émergent de la globalité du roman ; nous prendrons en outre le temps de nous attarder sur les liens entre littérature – ou poésie – et utopie, symbolisés par le personnage d'Idelcdu, ou « l'imitatore del canto di tutti gli uccelli » (« l'imitateur du chant de tous les oiseaux »), dont nous n'avons pas encore parlé.

a. Le royaume d'Epistola ou les dangers de l'utopie

L'utopie, comme on l'a dit, est présente de façon explicite dans le roman et joue même un véritable rôle de moteur narratif : en effet, le voyage autour duquel *Il pianeta* est structuré, qui semble d'abord privé de sens particulier ou de direction, apparaît

ensuite comme entièrement motivé par la conviction des protagonistes qu'ils finiront par atteindre un lieu idéal où pourra s'établir le « royaume d'Epistola », et où ils passeront le reste de leur vie dans une forme de béatitude. Ce dernier ne fait jamais l'objet d'une description précise ni très vraisemblable, mais est néanmoins érigé en objectif ultime du périple lors de l'épisode, situé à la moitié du roman, où le singe dessine dans le sable l'image qu'il se fait de son futur « regno » (« royaume »), auquel il est ensuite fait régulièrement allusion par les autres personnages comme si son existence était désormais acquise.

La description du dessin, en dépit de l'acquiescement des compagnons du singe, ne laisse aucun doute au lecteur sur le caractère à la fois impossible et guère désirable du royaume en question :

La forma grande, non circolare, né rettangolare: tra due vallate, un lago e un fiume ; foreste di qua e di là : alberi da frutta e tanti altri alberi per stare e regnare. Luce blu dai monti e qualche venticello per fare muovere le foglie, ma senza rovinarle : appena muoverle per vedere sempre diverso il regno, a cerchi e a scacchi... con muri e sbarre per i nemici schiavi. Scatole per l'oca, per lui e per il nano ! E lavori da fare per regnare, per mettere in ordine tante casse una sopra l'altra⁵²⁰.

Plusieurs éléments sautent aux yeux dans ce paragraphe, à commencer par la nature extrêmement générique du lieu décrit, mais aussi et surtout la centralité de l'idée de domination et même de violence, qui reflète la mentalité d'Epistola. La simplicité de la vision et du langage utilisé pour en rendre compte, en outre, découle certainement de la volonté de restituer de façon plus ou moins mimétique son point de vue d'animal non rationnel, régi par ses pulsions dominatrices et ses instincts vitaux – d'où la mention des ennemis vaincus, de l'« ordre » abstrait mais cher à Epistola et de la nourriture surabondante, au détriment d'une quelconque description de

⁵²⁰ *PI*, p. 92. Trad. fr., p. 105 : « Un grand espace, ni circulaire ni rectangulaire ; entre deux vallées, un lac et un fleuve ; des forêts de part et d'autre : des arbres fruitiers et d'autres arbres en quantité pour continuer à régner. Une lumière bleue venue des montagnes et quelque brise pour faire bouger les feuilles, mais sans les abîmer : les faire bouger tout juste pour voir le royaume autrement, en cercles et en damiers... avec des murs et des barreaux pour les ennemis réduits en esclavage. De grande boîtes pour l'oie, pour lui et pour le nain ! Et des travaux à accomplir pour régner, pour ranger quantité de caisses les unes sur les autres ».

l'organisation sociale et politique du futur régime. Mais ce qui frappe le plus à la lecture attentive du passage est la façon dont ce royaume prétendument utopique ne fait que répéter les dynamiques propres à la société humaine, dont les personnages se prétendent pourtant heureux d'être libérés. Les notions fondamentales régissant son fantasme sont en effet celles de pouvoir (et d'esclavage), d'ordre (déjà mentionné) et de travail, cependant réduites à des versions simplistes et caricaturales d'elles-mêmes, en particulier la dernière : le « travail » nécessaire au fonctionnement du royaume consisterait à ranger des caisses dont le contenu ou l'utilité ne sont pas précisés, suggérant qu'il s'agirait d'actions vides de sens et n'ayant pas d'autres fins que la nécessité perçue de « travailler » indépendamment des besoins réels des individus ou de la société. Cette idée, exprimée en des termes presque enfantins par un animal qui a passé sa vie au contact des humains, pourrait être lue comme une dénonciation du statut conféré au travail dans la société contemporaine – un travail devenu une fin en soi et une source d'aliénation. Enfin, la nature parodique de la description transparait tout particulièrement dans l'évocation des « boîtes » qui fourniront au souverain et à « son » fidèle nain une nourriture toute prête et presque illimitée, soulignant à quel point, loin d'être réellement autonomes et d'avoir dépassé les maux liés à la société humaine, ils en restent en réalité dépendants aussi bien sur le plan des représentations que sur celui, bien concret, de leur survie biologique. Autrement dit, le « royaume d'Epistola » s'annonce aussi corrompu et artificiel – au sens de ce qui est opposé au « naturel » comme harmonie avec les règles de la nature physique et l'équilibre des écosystèmes – que la civilisation effondrée dont le singe sera donc un digne et ridicule héritier.

Cette analyse nous permet d'affirmer que le lieu utopique vers lequel tendent les protagonistes de *Il pianeta* n'est en réalité pas si éloigné de la « logica dell'identico » (« logique de l'identique ») qui caractérisait le monde précédent et à laquelle, selon Andrea Inglese, il est censé apporter une alternative radicale⁵²¹. Le critique ajoute que

⁵²¹ INGLESE Andrea, « L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi », *op. cit.*, p. 353-354.

ce qui compte vraiment n'est pas le point d'arrivée – destiné à rester inaccessible – mais le voyage en lui-même, assimilé à une « conversione » (« conversion ») ou transition inachevée (peut-être inachevable) entre un monde aliéné et celui, « sanato » (« purifié »), qui doit lui succéder. Il nous semble toutefois que la présence dans l'imaginaire et les aspirations des personnages d'une vision aussi spécifique, et autant en contraste avec les propositions éthiques et politiques que nous avons identifiées (et explorerons plus avant) comme étant véritablement celles du roman, n'est pas un hasard et constitue une allusion assez claire aux dangers de l'utopie – d'une part, plus précisément, au risque de basculement dans le totalitarisme et la dystopie qui est inhérent à toute réalisation utopique concrète, et d'autre part à la difficulté pour l'imagination humaine de concevoir une alternative authentique à ce qui est déjà connu, aussi fort que soit le désir de renouveau. Ces deux aspects problématiques tendraient à renforcer l'hypothèse selon laquelle l'utopie, au XX^{ème} siècle, a été contrainte d'évoluer pour devenir de moins en moins systémique et prescriptive, et de plus en plus ouverte et inséparable de l'idée d'irréalisabilité.

b. Communiste, corporelle, antihumaniste... Une utopie « sans clef » ?

Nous avons montré dans le paragraphe précédent que le premier niveau de présence de l'utopie dans *Il pianeta* relève de l'illusion, le « royaume » rêvé par les protagonistes comme point d'aboutissement de leur voyage n'étant au fond qu'un fantasme d'omnipotence d'Epistola et une reproduction à peine dissimulée du monde précédent. Il nous paraît évident que l'utopie "réelle" est plus implicite et doit être cherchée dans les différentes strates de l'écriture volponienne – qu'il s'agisse de la langue même, de la structuration du récit ou des discours des personnages. C'est précisément cette pluralité de vecteurs de significations, loin d'être toujours convergents, qui vient compliquer l'interprétation des espoirs utopiques portés par le roman. Nous n'irons pas jusqu'à affirmer qu'il s'agit d'une utopie « senza chiave » (pour reprendre les termes par lesquels Muzzioli qualifie certaines allégories

novocentesche particulièrement énigmatiques), mais il nous pouvons commencer par rendre brièvement compte des lectures possibles les plus évidentes, toutes autorisées par le texte lui-même, simplement abordé sous plusieurs angles différents, avant de nous pencher sur ce qui pourrait relever d'une utopie plus spécifiquement posthumaniste.

L'interprétation la plus "politique", qui, comme on l'a déjà dit, a été privilégiée par certains critiques, surtout dans la première phase de réception de *Il pianeta* et a souvent justifié des accusations de didactisme simpliste à l'encontre du roman, est celle d'une utopie essentiellement communiste, impliquant la fin du capitalisme et son remplacement par un mode de vie plus communautaire et égalitaire. Outre les justifications liées à la biographie de l'auteur et à son engagement politique de toute une vie, certains éléments textuels peuvent sans aucun doute être avancés comme arguments en faveur de cette hypothèse : en particulier, on assiste clairement au passage des personnages d'un régime de type despotique – à travers les mentions répétées du « royaume » d'Epistola et le rapport de domination et d'obéissance qu'il entretient avec les autres personnages – à une communauté formée d'individus dont chacun éprouve avec intensité « il proprio senso di parità con gli altri » (« son sentiment d'égalité par rapport aux autres »)⁵²². La notion d'égalité et d'absence de hiérarchie est renforcée par la phrase précédente, en contraste total avec les aspirations tyranniques du singe, dans laquelle les verbes et le substantif associés à l'idée de domination sont relégués par la négation à un passé révolu : « Tanto più che nessuno pensava di poter guidare e governare come capo assoluto » (« D'autant plus qu'aucun d'entre eux ne pensait pouvoir diriger et gouverner en tant que chef absolu »). L'importance de cette transition (à première vue guère préparée par le reste du roman, mais permise voire provoquée par la mort inattendue du singe « condottiere ») vers une « nuova figura sociale » (« nouvelle figure sociale ») est indubitable, et se double d'une dénonciation tout aussi explicite – voire plus encore – du capitalisme, à travers

⁵²² *PI*, p. 183.

l'élévation du gouverneur « Moneta » au rang d'ennemi absolu. Cette figure est d'ailleurs, il faut le reconnaître, la plus ouvertement allégorique du récit, comme le souligne le surnom attribué au gouverneur par ses ennemis, rappelant l'habitude désormais obsolète d'affubler les allégories picturales ou poétiques d'un titre ou d'une didascalie indiquant sans équivoque le sens à leur donner. C'est probablement le rôle d'antagoniste ultime conféré à ce personnage on ne peut plus caricatural qui a donné à beaucoup de lecteurs l'impression d'un récit entièrement construit sur une logique simpliste et manichéenne.

Nous avons commencé et continuerons à contredire cette lecture en déployant de notre mieux les multiples couches de sens qui caractérisent selon nous le roman ; cela n'empêche pas, toutefois, de concéder que la centralité du personnage et de la bataille l'opposant aux personnages principaux désigne bien le règne de l'économie capitaliste – et, plus généralement, le rôle croissant joué par l'argent dans l'histoire humaine – comme cible fondamentale de la critique sociétale autour de laquelle est construite la narration. La preuve la plus éclatante de cette identité entre l'argent sous toutes ses formes, le combat mené par Mamerte et ses amis et la figure de Moneta est apportée par le passage où ce dernier énumère, dans un discours indirect qui pourrait traduire aussi bien la suite de sa tirade à ses ennemis que ses pensées, toutes les fonctions et les déclinaisons de l'argent érigé en idole, auquel il s'assimile lui-même en fin de compte :

Colui che era stato il tesoro ! il circolante ! il liquido, la valuta, la divisa, il capitale di rischio, l'investimento, il risparmio ! il profitto ! la risorsa, il tasso, l'interesse, la remunerazione, il salario ! la tassa, l'imposta, il cashflow, la parcella, la consulenza, la bustarella, il premio ! il conforto ! l'obolo ! la sottoscrizione ! l'elemosina ! la carità, la ricchezza ! la miseria, tutto di tutto per tutto : il governatore medesimo, egli stesso conio e misura. Regola fusa, fulgida e circolante del sistema dell'universo !⁵²³

⁵²³ *Ibid.*, p. 166. Trad. fr., p. 186 : « Celui qui avait été le trésor, le circulant, le liquide, la valeur, la devise, le capital de risque ; l'investissement, l'épargne ! le profit ! la ressource, le taux, l'intérêt, la rémunération, le salaire ! la taxe, l'impôt, le cash-flow, les honoraires, le conseil, le pot-de-vin, la récompense ! le réconfort ! l'obole ! la souscription ! l'aumône ! la charité, la richesse ! la misère, tout de tout per tout : le gouverneur lui-même, à la fois coin, frappe et mesure. Règle fondue, resplendissante et circulante du système de l'univers ! »

L'énumération, associée à l'art de la variation sémantique sur le thème de l'argent, a visiblement ici pour fonction de traduire l'excès et le caractère totalisant de la domination du capital – qui fera l'objet de passages similaires dans *Mosche* –, comme le confirment sans ambages la répétition insistante et tautologique de l'adjectif indéfini « tutto » et la qualification finale de « regola [...] del sistema dell'universo ». Cette opposition à l'argent comme valeur suprême, et avec lui à tout le système capitaliste, apporte évidemment un certain crédit à la lecture « communiste » du roman, et ce d'autant plus que le Gouverneur emploie lui-même le terme pour qualifier son adversaire à ce moment encore invisible : « Ti ho riconosciuto, sai ? Sei un contadino ribelle ! Un negatore della civiltà, un barbaro, un materialista, un comunista »⁵²⁴.

On peut ajouter à ces considérations le fait que Roboamo, le théoricien du groupe, utilise à diverses reprises des termes renvoyant clairement à la critique marxiste, quand il ne cite pas textuellement des passages de certains écrits de Marx. Il est donc évident que l'idéologie communiste infuse une bonne partie du roman, mais ses apparitions explicites sont toujours marquées par l'ambiguïté, comme l'illustre notamment ce passage :

– Non si deve aver paura del futuro! – disse. – La produzione di beni poi sarà quella che... – ma qui si fermò proprio per non ricorrere a nessun elemento che potesse riferirsi al passato⁵²⁵.

Le lexique utilisé semble inviter à une lecture marxiste, mais le fait même que le locuteur s'arrête au milieu de sa phrase, et surtout la précision qui suit, nous font comprendre qu'elle serait réductrice et, en un sens, anachronique, et que l'objectif des personnages est précisément de créer des modalités d'existence véritablement inédites et non calquées sur une quelconque expérience passée. Notons le paradoxe linguistique et littéraire reflété par la dernière phrase : ce paradoxe qui est le propre de l'utopie, consistant à vouloir imaginer et représenter quelque chose d'absolument

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 165. Trad. fr., p. 184 : « Je t'ai reconnu, tu sais ? Tu es un paysan rebelle ! Un négateur de la civilisation, un barbare, un matérialiste, un communiste. »

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 134. Trad. fr., p. 151 : « "On ne doit pas avoir peur de l'avenir, dit-il. Et puis la production des biens sera telle que..." »

Mais là il se tut et précisément pour ne pas devoir se référer au passé ».

nouveau et sans aucun lien avec le passé, ce qui exigerait la création d'un langage tout aussi nouveau et le rejet de toutes les catégories précédemment employées pour décrire le réel.

Il est clair à ce stade que le discours porté par *Il pianeta* n'est pas sans lien avec l'engagement éthique et politique de son auteur au sein du Parti communiste. Une telle lecture, cependant, tend à reléguer ce qui fait d'après nous la particularité et l'originalité du roman, à savoir sa prise de position non pas pour la classe prolétaire face à la bourgeoisie, mais pour les animaux et la planète face à l'humanité dans sa totalité. Les indices en sont nombreux et vont de l'extermination systématique des êtres humains rencontrés par les quatre voyageurs à la transformation du nain en animal, explicitement présentée par les autres, et acceptée par lui-même, comme une nécessité morale.

Tout cela permet d'avancer une autre définition du roman, comme texte profondément écologique au sens fort du terme plus que communiste : non content de valider l'hypothèse d'une entrée de la planète dans l'« anthropocène », ou ère géologique dans laquelle les principaux changements dans le climat sont dus à l'action humaine⁵²⁶, il va jusqu'à matérialiser de manière provocatrice et « hilare »⁵²⁷ l'idée partagée par la frange la plus radicale et pessimiste des écologistes que la seule solution, pour stopper et réparer les dommages subis par la planète et par ses habitants, serait la disparition pure et simple de l'espèce humaine, cause de tous les maux⁵²⁸. L'utopie au cœur du roman s'avérerait alors être une utopie fondamentalement écologique et antihumaniste. S'il ne faut probablement pas prendre

⁵²⁶ Voir notamment l'article des deux scientifiques qui ont popularisé le terme au début des années 2000 : CRUTZEN, Paul J., and STEFFEN, Will, « How Long Have We Been in the Anthropocene Era ? », *Climatic Change*, n° 61, 2003, p. 251-257.

⁵²⁷ Raboni identifie dans le traitement de la catastrophe dans *PI* « una sorta di dilagante, contagiosa ilarità », dont la signification lui semble impossible à déchiffrer de manière univoque. RABONI Giovanni, *La Stampa – Tuttolibri*, 27 mai 1978.

⁵²⁸ Ce positionnement radical est par exemple thématiqué de façon assez légère et ironique dans *Guerra agli umani* de Wu Ming 2 (Turin, Einaudi, 2003).

à la lettre cette aspiration à la destruction de tout être humain (et la suite de notre travail devrait nuancer cette hypothèse de lecture), elle est toutefois bien présente dans le roman et ses manifestations, en particulier les scènes où les personnages massacrent des hommes et femmes malades et couverts de bandages, ne manquent pas de provoquer à la lecture une forme de malaise. Il s'agit là de l'un des aspects les plus dérangeants de *Il pianeta*, et par conséquent l'un des plus susceptibles de provoquer la réflexion du lecteur : ce dernier est peu à peu amené à éprouver de la sympathie voire de l'empathie pour des personnages non-humains (ou aspirant à renier leur humanité) et en guerre avec sa propre espèce, désignée comme la responsable exclusive et irrécupérable de la dégradation de l'écosystème planétaire et des conditions de vie de toutes les espèces. De là découle un basculement axiologique on ne peut plus perturbant : la vie humaine, jusqu'ici considérée comme plus précieuse et sacrée que celle de toute autre créature, perd toute valeur, les troupes d'humains rencontrées se trouvant ravalées au statut de "nuisibles" à éliminer, exactement au même titre que les troupeaux de rongeurs ou de pigeons qui les ont précédées (le terme de "nuisibles" étant d'ailleurs suggéré par le choix des espèces en question, souvent considérées comme telles).

Il nous semble que la présentation d'une utopie aussi paradoxale – elle l'est en effet dans la mesure où l'utopie est, dans la tradition, intrinsèquement liée aux valeurs humanistes – constitue un instrument particulièrement efficace de dénonciation des dérives actuelles et de mise en garde contre leurs conséquences probables, en raison de son potentiel de perturbation ou *estrangement*. Cette lecture radicalement "écologique" tendrait par ailleurs à être entérinée par le titre du livre, dans lequel l'association entre le substantif « pianeta » – renvoyant à notre habitat commun mais aussi et surtout à la principale victime des abus de l'anthropocène – et de l'adjectif « irritabile » à l'évidente connotation anthropomorphique fait clairement allusion au risque que notre environnement finisse effectivement par réagir de façon brutale et délétère à toutes les pressions qui lui sont imposées par notre activité.

Au vu de tous ces éléments, il est évident que l'expression "utopie écologique" s'applique bel et bien au roman ; reste à déterminer s'il est plus pertinent de la lire dans sa déclinaison radicalement antihumaniste (plus précisément anti-humaine), ou s'il faut tempérer cette vision et considérer que *Il pianeta* appelle à une modification substantielle de l'être humain plutôt qu'à sa disparition. La première hypothèse est privilégiée par plusieurs critiques, qui remarquent que l'humanité est régulièrement pointée du doigt, tout au long du récit, comme différente et séparée du reste du vivant (plutôt que comme partie intégrante du règne animal)⁵²⁹, ou, selon les termes de Florian Mussgnug, que la narration est entièrement structurée sur l'opposition binaire entre humain et animal⁵³⁰ – ce qui reviendrait à affirmer qu'elle reproduit finalement les mêmes schémas sur lesquels se fonde la tradition anthropocentriste qu'elle prétend rejeter. Nous tenterons cependant bientôt de montrer que cette lecture est quelque peu réductrice et que la remise en question des valeurs humanistes (dans leur dimension anthropocentriste) est plus profonde et nuancée.

Nous ne nous attarderons pas ici sur la notion d'utopie « corporelle », du fait que nous l'avons déjà analysée au chapitre précédent ; nous nous devons néanmoins de souligner qu'elle fournit une clef de lecture tout aussi apte à décrire le roman que les deux autres que nous venons de mentionner, ce qui porte à (au moins) trois le nombre d'interprétations placées sous le signe de l'utopie, mais significativement différentes, du même texte. Cette richesse et cette stratification de signification va clairement dans le sens de l'appréciation globale sur *Il pianeta* que nous avons formulée dans notre présentation de la vie et de l'œuvre de Volponi, à l'opposé de l'idée d'un roman « satellitaire » : une lecture attentive et sans préjugés le fait au contraire apparaître comme une œuvre non seulement d'une épaisseur formelle, thématique et éthique

⁵²⁹ INGLESE Andrea, « L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi », *op. cit.*, p. 353.

⁵³⁰ MUSSGNUG Florian, « Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni 1970 », *Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e la comunicazione*, n° 1, 2003, p. 30.

remarquable, mais également centrale du point de vue de l'élaboration et de l'expression de certaines questions fondamentales et récurrentes dans le parcours littéraire de l'auteur.

Cela nous amène à remarquer que les différentes "pistes" utopiques listées ci-dessus (liste qui reste non exhaustive), loin de constituer des fils séparés qui pourraient nous inciter à définir le roman comme dispersif ou décousu, se rejoignent sur certains points et forment en réalité un sous-texte complexe mais cohérent. Avant tout, ces lectures peuvent toutes être rapprochées de l'exaspération notoire et croissante de Volponi à l'égard de l'économie capitaliste qui caractérise de plus en plus exclusivement la société de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. En effet, si le rapport entre communisme et capitalisme ou même entre écologie et capitalisme est particulièrement évident, on peut aussi rappeler que l'utopie corporelle est, selon Tchehoff, une réaction à la « dématérialisation » toujours plus poussée de la vie contemporaine, largement liée au règne de l'argent et à la logique capitaliste. Il existe ainsi un lien très fort entre l'anti-anthropocentrisme évident de *Il pianeta* et l'anticapitalisme qui caractérise plus globalement le positionnement de l'auteur par rapport à sa société : il ne s'agit pas de combattre l'humanité comprise comme une essence immuable, mais bien son incarnation historique que l'on pourrait qualifier de « dégénérée », selon une conception largement léopardienne associant le malheur de l'humanité à son éloignement drastique de la nature et de sa propre animalité pour embrasser pleinement l'« artificiel », incarné au plus haut point par l'argent sous toutes ses formes.

D'autre part, chacun de ces filons implique une forme d'égalitarisme plus ou moins universel : l'idéologie communiste remet par principe en question les hiérarchies de pouvoir instituées (mais non celle entre l'être humain et le reste du vivant), et l'écologie ainsi que la promotion de la corporéité comme dimension essentielle de l'existence humaine et non-humaine tendent à effacer ou relativiser les principales différences sur lesquelles se base traditionnellement l'idée d'une supériorité de notre espèce sur toutes les autres. On pourrait ainsi aller jusqu'à estimer que la quasi-totalité des enjeux

éthiques de *Il pianeta* tourne autour de l'idée d'un « égalitarisme zoé-centré », pour reprendre les termes célèbres par lesquels Rosi Braidotti définit le cœur de l'éthique posthumaniste⁵³¹.

Nous approfondirons bientôt cette hypothèse selon laquelle l'amalgame de suggestions éthiques et politiques proposé par *Il pianeta* peut, au bout du compte, être en grande partie considéré comme anticipant des réflexions fondamentales du posthumanisme philosophique ; nous souhaitons cependant, avant cela, nous pencher brièvement sur ce que l'on pourrait appeler le troisième niveau de l'utopie dans le roman : l'utopie "poétique" incarnée par le personnage mystérieux surnommé Idelcditu (pour « Imitatore del canto di tutti gli uccelli », ou « Imitateur du chant de tous les oiseaux »).

c. Idelcditu ou l'utopie poétique

Nous nous sommes jusqu'ici contentée de mentionner brièvement cette figure, principalement parce qu'elle n'apparaît jamais en chair et en os dans la narration, si ce n'est lors des analepses racontant les péripéties qui ont précédé sa rencontre avec les protagonistes. Idelcditu joue pourtant un rôle non négligeable aussi bien sur le plan de l'histoire – dans la mesure où l'on découvre à la fin qu'il a contribué activement, quoique subrepticement, à la survie de ses amis et à leur victoire contre le Gouverneur – que sur celui de ce que l'on appelle dans la théorie de la science-fiction la « xéno-encyclopédie »⁵³² : c'est en effet le récit de son histoire passée qui fournit les principales occasions pour le lecteur d'explorer le monde parodico-dystopique dans lequel vivaient les personnages avant la destruction globale qui ouvre le roman.

⁵³¹ BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano*, op. cit., p. 68 et 79.

⁵³² Le terme renvoie à l'ensemble des connaissances que le lecteur de science-fiction acquiert progressivement sur le monde futur ou alternatif qu'il découvre ; la xéno-encyclopédie, par essence, ne peut qu'être partielle et se combine inévitablement avec les connaissances précédentes portant sur le monde réel pour créer l'illusion d'un univers complet et cohérent. Voir pour la théorisation de cette notion SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999.

Mais sa fonction principale est probablement d'incarner tout un ensemble de valeurs et de réflexions ayant trait au rapport de l'être humain à son environnement et à ses autres habitants, et plus précisément au statut du poète comme médiateur entre l'humanité et ses altérités naturelles et animales, aussi bien intérieures qu'extérieures, dont nous avons déjà présenté la description faite par Volponi dans les articles « Umano ed animale » et « Etna ». Mais commençons par résumer brièvement son histoire.

Le personnage est d'emblée présenté comme étant doté de qualités exceptionnelles :

Costui per quanto dall'età di quattordici anni avesse lavorato continuamente per un decennio come minatore nelle miniere di zolfo [...] era risultato lo stesso il primo della graduatoria alla fine degli esami presso l'Accademia dell'industria e delle Scienze. Era stato bravo anche nella recitazione e nel commento di brani poetici⁵³³.

Les conditions de vie excessivement difficiles soulignées dans la subordonnée concessive ne font qu'accentuer le caractère inné et remarquable de ses talents ; ses amis n'auront d'ailleurs de cesse, tout au long du roman, d'évoquer sa « bravura » (terme que le français ne rend qu'imparfaitement par « talent » ou « brio »), et semblent le considérer comme le prototype de l'homme bon, innocent et doté de capacités réelles, en contraste avec le reste de l'humanité qui est perçu, on l'a dit, comme globalement dégénéré. Ce sont toutes ces qualités qui l'amènent, sur son lieu de travail, le « grandioso centro elettronico, chiamato Panasonic » (« centre électronique grandiose, nommé Panasonic »)⁵³⁴, à découvrir parmi les innombrables « reperti storici e culturali del passato » (« vestiges historiques et culturels du passé ») celui qui lui apparaîtra le plus précieux de tous et auquel il décidera de vouer sa vie entière : un enregistrement très ancien de tous les chants d'oiseaux du monde. Après

⁵³³ *PI*, p. 37. Trad. fr., p. 46 : « Bien que dès l'âge de quatorze ans il eût travaillé sans interruption et pendant une décennie comme chercheur dans les mines de soufre du quatrième continent [...], il était sorti premier du concours terminal instauré par l'Académie des sciences et de l'industrie. Il s'était montré aussi brillant en récitation que dans le commentaire des extraits d'œuvres poétiques [...] ».

⁵³⁴ *Loc. cit.*

de multiples péripéties, il finit par avoir l'occasion de l'écouter en cachette et d'apprendre par cœur l'intégralité de son contenu, dans le but de pouvoir restituer ensuite aux humains ces chants perdus depuis trop longtemps. Hélas, sa déconvenue avec la jeune fille à laquelle il chante le trille du « merle italique », qui se solde par une dénonciation à la police, une accusation d'espionnage et une condamnation à vingt ans de travaux forcés⁵³⁵, lui fait comprendre que le monde contemporain s'est tellement éloigné de la nature qu'il n'est plus prêt à en accueillir le souvenir. Il s'enfuit alors pour se réfugier dans l'autre camp, celui de l'ULP (« Unione dei Popoli Liberi », en français « Union des Peuples Libres »), où les choses se passent mieux, et où les gens paraissent plus disposés à réentendre et à admirer le chant des oiseaux⁵³⁶ ; il finit par se joindre au cirque, dans lequel il peut enfin faire partager au plus grand nombre son merveilleux savoir, obtenant un succès immense et la sympathie de tous.

L'image des chants d'oiseaux perdus et récupérés symbolise clairement le rapport d'éloignement toujours plus accentué qu'entretient l'humanité avec l'élément naturel au sens large ; éloignement dont le caractère difficilement réversible transparait dans l'incompréhension que rencontre, la plupart du temps, Idelcdu lorsqu'il tente de partager avec d'autres personnes ce savoir retrouvé. Peut-être ces chants représentent-ils aussi plus généralement tout un monde perdu, une certaine relation et un enracinement au territoire, une mutation radicale et définitive du « soundscape » (ou paysage sonore) aussi bien local que mondial, de façon analogue à celle dont les « poetic birds » (« oiseaux poétiques ») de Zanzotto ont pu être mis en relation avec l'idée d'une perte accélérée, à l'époque contemporaine, des paysages visuels et sonores connus et de la possibilité même pour l'être humain d'éprouver un « sense of place » (« sens du lieu »)⁵³⁷. La joie que provoque finalement la « récitation » des chants

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 54-55.

⁵³⁶ Voir le passage où une maîtresse d'école fait écouter à sa classe un prétendu enregistrement de chants d'oiseaux, dont le son est en réalité trop brouillé pour distinguer quoi que ce soit, mais qui n'en laisse pas moins les élèves enchantés (p. 56).

⁵³⁷ BENVIGNÒ Damiano, « "Birds Who Speak my Dialect" : Poetry, Birds, and Landscape in Andrea Zanzotto », in IOVINO S., CESARETTI E., PAST E. (dir.), *Italy and the Environmental Humanities*, op. cit., p. 37-46.

d'oiseaux chez ceux qui l'entendent, tout comme celle des enfants auxquels la maîtresse d'école fait écouter un enregistrement de piètre qualité supposé les reproduire, pourrait en outre être un écho du célèbre « Elogio degli uccelli » léopardien, où ces créatures sont décrites comme ayant été créées par la nature dans le but d'égayer par leurs chants omniprésents tous les autres êtres, y compris les humains :

molto lodevolmente la natura provvide che il canto degli uccelli, il quale è dimostrazione di allegrezza, e specie di riso, fosse pubblico [...]: e sapientemente operò che la terra e l'aria fossero sparse di animali che tutto dì, mettendo voci di gioia risonanti e solenni, quasi applaudissero alla vita universale, e incitassero gli altri viventi ad allegrezza [...]⁵³⁸.

Ce texte aux tonalités idylliques est emblématique de la place accordée aux oiseaux dans l'imaginaire occidental traditionnel : ils sont l'image d'une nature pastorale, harmonieuse et joyeuse, tout en incarnant un idéal de liberté, de mouvement perpétuel et de vitalité qui s'oppose à la pesanteur de la vie terrestre et humaine⁵³⁹.

La disparition de la quasi-totalité des oiseaux (les seuls rencontrés dans le roman, l'oie et les pigeons, appartiennent à des espèces domestiques, aux connotations bien plus prosaïques) doit donc avant tout être lue comme la métaphore de la perte d'un monde, aussi bien comme environnement et rapport harmonieux avec celui-ci que comme objet de connaissance. Ce dernier aspect est illustré par le passage dans lequel un juge tente, durant le procès d'Idelcdu, de restituer le peu qu'il sait, ou croit savoir, de ces créatures disparues :

Un giudice molto colto aveva ricordato nel corso del processo che nell'era precedente, in tempi ovviamente meno civili, gli uccelli venivano accecati perché non cantassero; ma poi fu colto dal dubbio che i fringuelli non fossero

⁵³⁸ LEOPARDI Giacomo, *Operette morali, op. cit.*, p. 197. Trad. fr., p. 232 : « la nature a montré une très louable prévoyance en faisant que le chant des oiseaux, qui est une démonstration d'allégresse et une espèce de rire, fût public [...] : et elle pourvut sagement à ce que la terre et l'air fussent semés d'animaux qui, tout le jour, par leurs chants de joie sonores et solennels, applaudissent, pour ainsi dire, à la vie universelle [...]. »

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 199.

uccelli e che l'accecamento venisse praticato piuttosto per farli che per non farli cantare ⁵⁴⁰.

La charge satirique évidente de cet extrait repose sur l'antanaclase, qui révèle la valeur antiphastique du premier « colto » (à comprendre dans le sens de « cultivé ») précisément à travers sa répétition dans le sens différent de « cueilli » par le doute ; le ridicule de la prétention de savoir du juge est bien sûr aggravé par l'absurdité des doutes en question, culminant dans la confusion totale qu'exprime l'alternative finale, incapable de choisir entre les deux versions, l'une affirmative et l'autre négative, du même syntagme.

D'autre part, sur le plan symbolique, Idelcitu absorbe les connotations de salut et de verticalité, de liberté par l'envol, dont les oiseaux sont l'emblème, et donc celle de récupération d'un espace vital nié par la société automatisée et répressive⁵⁴¹. Mais surtout, et c'est ce qui nous intéresse, le motif du chant perdu et récupéré apparaît sans le moindre doute comme l'élément le plus méta-poétique du roman : l'indice le plus explicite réside dans le fait que l'enregistrement des oiseaux se trouve, étonnamment, dans le secteur dédié aux « sciences humaines », où Idelcitu est d'ailleurs envoyé précisément en raison de ses bons résultats en récitation et commentaire de poésie. Il permet surtout de condenser en une seule image, certes guère nouvelle mais néanmoins d'une grande puissance évocatrice, l'idée du « chant », donc étymologiquement de la poésie, et celle du rapport à la nature ; or, comme on l'a vu, on trouve dans les écrits théoriques de Volponi, en particulier dans l'article sur l'Etna, des déclarations parfaitement claires sur la relation que doit entretenir le poète avec la nature ; relation qui fait d'ailleurs du poète une sorte de fou et de transgresseur, deux caractéristiques attribuées de manière systématique à la figure de l'utopiste dans l'œuvre de Volponi.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 55. Trad. fr., p. 65 : « Lors du procès, un juge fort érudit avait rappelé qu'au cours de l'ère précédente, en des temps manifestement peu civilisés, l'on crevait les yeux des oiseaux pour empêcher ceux-ci de chanter ; mais il s'était ravisé par la suite en disant que peut-être les moineaux n'étaient point des oiseaux et qu'on les aveuglait afin qu'ils chantassent plutôt que pour les en empêcher. »

⁵⁴¹ Voir PICCHIONE John et MARCHIONNE PICCHIONE Luciana, « Le modalità della disperazione apocalittica », *Otto-Novecento*, n° 3-4, 1980, p. 74.

Il comportamento che ignora la natura è così profondamente generale e normativo da avere addirittura suscitato nuove categorie di trasgressioni [...]. Il poeta, che è un trasgressore e un malato riconosciuto da tempo immemorabile e che non deve essere curato tanto meno con somministrazioni di denaro, ha ancora il compito di custodire e svelare la natura ?⁵⁴²

La réponse que fournit Volponi aussitôt après est négative : le poète ne peut plus « interpellare la natura » (« interpellier la nature ») parce qu’il ne peut désormais que voir ce que ses yeux lui montrent, entendre ce qu’entendent ses oreilles et « parlare la lingua della lingua » (« parler la langue de la langue ») ; autrement dit, il n’est plus possible au poète d’accéder à la nature parce que la domination de l’artificiel est désormais complète, et que « l’arte è l’artificio dell’arte » (« l’art est l’artifice de l’art »). Ce profond pessimisme est cependant contrebalancé par les conclusions différentes de « Natura ed animale », illustrant l’ambivalence et les oscillations qui caractérisent les positions de Volponi concernant la dialectique entre nature et culture. L’animal y est défini comme « capace sempre di correre la sua vita, libera, pulita, pura, con una felice irresponsabilità »⁵⁴³. Les poètes, quant à eux, apparaissent cette fois comme « coloro che, per loro natura e anche motivazione e proposito, guardano all’interno di sé e più degli altri, possono ancora essere detti “custodi degli animali” e un poco animali essi stessi »⁵⁴⁴. Ils ne sont pas seulement les gardiens et les semblables des animaux, mais aussi leurs interlocuteurs, leurs observateurs et leurs frères, ils prêtent encore « l’occhio e l’orecchio ai voli e ai canti degli uccelli » (« l’œil et l’oreille aux vols et aux chants des oiseaux ») ainsi qu’à toutes les merveilleuses facultés des êtres naturels. La fin du passage semble bel et bien entériner le rôle du poète comme récupérateur de la nature et de l’animalité, autrement définitivement perdues :

⁵⁴² « Etna : natura e scienza », p. 120-121. Trad. fr. : « Le comportement qui ignore la nature est si profondément général et normatif qu’il a même suscité de nouvelles catégories de transgressions [...]. Le poète, qui est un transgresseur et un malade reconnu depuis des temps immémoriaux, et qui ne doit pas être soigné, surtout pas en lui administrant de l’argent, a encore pour tâche de veiller sur la nature et de la dévoiler. »

⁵⁴³ « Natura ed animale », p. 105. Trad. fr. : « capable de vivre sa vie, libre, propre, pure, dans une heureuse irresponsabilité. »

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 111. Trad. fr. : « ceux qui, par leur nature et aussi par motivation et intention, regardent à l’intérieur d’eux-mêmes, plus que les autres, et peuvent encore être appelés “gardiens des animaux” et un peu animaux eux-mêmes. »

Il poeta si incanta davanti a una collina come davanti a un passero, e non per smemorarsi o sparire nella natura o dietro quella instabilità precaria, minacciata e innocente, ma proprio per ritrovare se stesso dentro e intorno a sé, la natura e l'animale dentro e fuori di sé. Riconoscere la natura e anche gli animali come vita e vitalità anche propria e non soltanto come paesaggio o brano di bellezze stereotipate e consumate come capita invece alla grande maggioranza degli uomini. Ecco perché in questo i poeti non sono nemmeno regressivi o indulgenti o nostalgici ma secondo me anche custodi della scienza⁵⁴⁵.

À cet égard, Idelcitu, qui à la fin du roman s'assimile à son modèle au point de finir par prendre son apparence physique (en se collant des plumes sur tout le corps), apparaît comme l'allégorie de la foi en une poésie capable de rétablir un rapport avec la nature, indispensable pour des raisons non tant écologiques que philosophiques et existentielles, nécessaire au salut d'une humanité autrement destinée à mourir avec son univers.

L'aspiration à se faire l'intermédiaire d'une relation retrouvée à la nature passe donc par la lutte contre l'impossibilité, pour le poète, de dépasser l'artifice qui règne sur le monde. Maria Carla Papini fait le lien, dans un article sur les influences léopardiennes chez Volponi, entre cette espérance et le genêt du célèbre poème : comme il renaît là où les forces naturelles ont détruit sa fleur, la poésie continue à opposer sa parole au néant ; la parole poétique « mantiene e ostenta la propria capacità e il proprio ruolo di resistenza all'aridità di un mondo dominato dal denaro »⁵⁴⁶, ainsi que sa résistance à la catastrophe imminente. L'image du genêt apparaît d'ailleurs à la fin du poème « Razione e rima » dans *Con testo a fronte*, en lien avec le même concept de résistance, et doit être lue comme une incarnation de l'idéologie

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 111-112. Trad. fr. : « Le poète se laisse captiver devant une colline comme devant un moineau, non pas pour s'oublier ou disparaître dans la nature ni derrière cette instabilité précaire, menacée et innocente, mais bien pour se retrouver, à l'intérieur comme autour de lui-même, pour retrouver la nature et l'animal à l'intérieur et en dehors de lui. Reconnaître la nature et les animaux comme vie et vitalité qui sont aussi les siennes et non pas seulement comme paysage ou morceau de beautés stéréotypées et consommées, comme c'est le cas, de fait, pour la grande majorité des hommes. Voilà pourquoi les poètes ne sont même pas en cela régressifs ni complaisants ou nostalgiques mais surtout, à mon avis, des gardiens de la science. »

⁵⁴⁶ PAPINI Maria Carla, « La desinenza in -ale : Paolo Volponi e Giacomo Leopardi », *op. cit.*, p. 176. Trad. « [la parole poétique] maintient et affiche sa capacité et son rôle de résistance à l'aridité d'un monde dominé par l'argent ».

non come valore dogmatico ma come critica e come progetto. Critica della mistificazione, del vuoto, della rinuncia. Progetto come partenza nuova, comme apertura verso nuove possibilità, non come carta prestabilita⁵⁴⁷.

De toutes ces remarques devrait avoir émergé clairement la densité de sens qui caractérise la figure d'Idelcdu. L'absence presque totale d'oiseaux sur la planète, contexte dramatique à l'origine de son parcours, vaut à la fois comme synecdoque et comme métaphore de la disparition de l'ancien monde, et plus spécifiquement de tout ce qui faisait sa vitalité et sa naturalité. Le récit des pérégrinations du personnage est donc avant tout l'occasion de montrer et de thématiser cette relation perdue avec la nature, aussi bien comme territoire et habitat que comme objet de connaissance. À un niveau moins explicite, on peut aussi le voir comme une incarnation du rôle de « frère » et « gardien » de la nature et des animaux (au-delà de son rapport aux oiseaux, il est également ami avec les bêtes savantes du cirque) attribué au poète par Volponi dans ses écrits théoriques. Cette tâche difficile, à la limite de l'impossible, nous semble être l'une des voies dans lesquelles se canalise l'aspiration, revendiquée par l'auteur, à une littérature essentiellement utopique. L'Imitateur du chant des oiseaux serait alors, au fond, une figure utopique symbolisant la persistance de la poésie et de son pouvoir sur le réel même dans un contexte de destruction – motif que l'on peut retrouver, outre dans « La ginestra » de Leopardi, dans l'usage des citations de Dante par Primo Levi, déjà évoqué dans ces pages.

Il est intéressant de noter qu'Idelcdu joue, sur le plan diégétique, un simple rôle d'adjuvant, n'apparaissant jamais en chair et en os dans le présent de la narration, et en outre destiné à mourir pour laisser ses amis poursuivre leur voyage initiatique. Sans extrapoler plus que de raison, on pourrait y voir l'indice d'une fonction sacrificielle du poète, dont la disparition serait la condition pour que ses semblables et les générations suivantes puissent bénéficier de sa contribution et accéder à une forme de renouveau,

⁵⁴⁷ BETTINI Filippo, VOLPONI Paolo, « Una poesia politica e materiale. Colloquio tra Paolo Volponi e Filippo Bettini su *Con testo a fronte* », in BETTINI F., CARLINO M., MASTROPASQUA A., MUZZIOLI F., PATRIZI G., *Volponi e la scrittura materialistica, op. cit.*, p. 84. Trad. « non comme valeur dogmatique mais comme critique et comme projet. Critique de la mystification, du vide, du renoncement. Projet comme nouveau départ, comme ouverture vers de nouvelles possibilités, et non comme schéma préétabli ».

dont il est en revanche exclu. C'est une idée que l'on peut retrouver de façon beaucoup plus explicite au cœur de l'autre roman post-apocalyptique italien notable publié en 1978, *Il re del magazzino* d'Antonio Porta⁵⁴⁸. Une vision en partie semblable de la fonction du poète, devant s'effacer pour que les autres puissent tirer parti de ses intuitions et de ses leçons, est perceptible dans un poème aux accents conclusifs publié dans *Nel silenzio campale*, intitulé « Per questi versi » :

Ciò che di me sopravvive
alla paura
appartiene interamente
agli altri.
Non debbo nemmeno più giudicarlo e pesarlo :
solo farlo riconoscere e farlo prendere
dagli altri. Nemmeno più curarlo
a mio giudizio ; non più osservarlo
resistere e disporsi nei modi convenienti ;
nemmeno per guardarlo
cedere e guastarsi.
[...]
Se qualcosa di me ancora vale
debbono tale cosa prenderla gli altri,
impiegarla e trarne profitto presente e reale.
[...]⁵⁴⁹

Cette injonction à « tirer profit présent et réel » de la poésie fait écho, plus encore qu'à l'histoire d'Idelcdu, à un épisode crucial situé à la fin du roman : il s'agit du moment où le nain, après la mort de Moneta et d'Epistola, sort un objet qu'il avait jusque-là caché à ses compagnons, le poème rédigé dans une langue inconnue sur une feuille de riz par la « suora di Kanton » (« nonne de Canton ») avec laquelle il a eu une étrange histoire d'amour, entièrement non verbale, lors d'un séjour à l'hôpital. Alors qu'il l'avait depuis toujours jalousement gardée comme son bien le plus précieux,

⁵⁴⁸ PORTA Antonio, *Il re del magazzino*, Milan, Mondadori, 2008 (1978). Le roman s'ouvre sur ce qui se présente comme une note introductive rédigée par une personne à l'identité inconnue, qui aurait retrouvé le journal du narrateur décédé, poète et intellectuel ayant documenté la chute de sa civilisation, et en aurait retiré d'importants bénéfices.

⁵⁴⁹ *Poesie. 1946-1994* (éd. ZINATO Emanuele), Turin, Einaudi, 2001, p. 380. Trad. « Ce qui de moi survit / à la peur / appartient entièrement / aux autres. / Je ne dois même plus le juger ou le peser : / seulement le faire reconnaître et le faire prendre / par les autres. Même plus en prendre soin / selon mon jugement. Même plus l'observer / résister et se disposer de la meilleure manière ; / même pas pour le regarder / céder et se gêner. / [...] / Si quelque chose de moi vaut encore, / Les autres doivent le prendre, / l'utiliser et en tirer profit présent et réel. »

d'une grande importance symbolique, il décide finalement de déchirer la feuille en trois pour en donner un morceau à chacun de ses compagnons, afin de la manger ensemble. Les interprétations possibles sont multiples, et l'on peut en citer au moins deux très différentes voire opposées. Avant tout, il peut sembler logique de lire cette mastication – impliquant tous les processus corporels liés à l'ingestion de nourriture, y compris les plus "bas" comme la défécation – comme une conclusion du parcours de Mamerte cohérente avec tout ce que nous avons dit plus haut sur la nature éminemment corporelle de l'animalité qu'il embrasse progressivement : la transformation de son bien le plus cher et le plus symbolique en aliment consacrerait définitivement son abandon d'un rapport nostalgique au passé, mais aussi de la dimension du langage et du symbolique, qui constituaient les derniers obstacles à sa transformation en animal, comme a pu l'estimer Giorgio Mobili⁵⁵⁰. L'abaissement du texte poétique au statut d'aliment serait alors aussi une façon de prendre au pied de la lettre, de manière évidemment ironique, l'idée exprimée plus tard d'un « profit présent et réel » que les lecteurs devraient tirer de la poésie.

Mais l'on pourrait aussi, sans nécessairement invalider cette première hypothèse, lire l'épisode à la lumière de ce que la figure d'Idelcdu nous dit sur la conception de la poésie présente en filigrane dans le roman. L'objet poétique, tout comme le personnage que son rapport aux chants d'oiseaux fait apparaître comme une allégorie au moins partielle de cet art, peuvent offrir une contribution fondamentale au renouveau existentiel incarné par les personnages principaux à condition de disparaître, dans la mesure où, s'ils sont porteurs d'espoir et de vitalité, ils appartiennent dans le même temps à l'ancien monde.

Plus largement, cet acte possède une fonction ambiguë qui reflète le rapport globalement ambivalent de *Il pianeta* au langage et au symbolique. Mobili parle à ce sujet de « two-way pull », identifiant d'un côté un rabaissement du langage à travers son assimilation aux excréments, et une injonction à se libérer d'une parole humaine

⁵⁵⁰ MOBILI Giorgio, *Irritable Bodies*, op. cit., p. 190-192.

vue comme aliénation et comme répétition (en particulier certains langages spécifiques à l'époque contemporaine, parodiés dans divers épisodes) ; de l'autre, un usage virtuose et jouissif du langage de la part de l'auteur comme du personnage de Mamerte, le faisant apparaître comme le puissant véhicule des messages idéologiques et même, lors de la tirade contre le Gouverneur, comme une « arme »⁵⁵¹. Cette même ambivalence nous semble affecter la poésie, qui fait partie de ce qui doit être laissé derrière soi pour accéder à des modalités existentielles radicalement nouvelles, mais dont la puissance créative et nourricière est dans le même temps réaffirmée. Alessandro Gaudio a bien perçu cette ambiguïté, écrivant que les personnages doivent manger le poème « proprio per dimenticare, per ricominciare la storia, più che per conservarne la memoria »⁵⁵², mais formulant peu après une lecture tout autre :

Il rinnovamento nell'anima degli uomini passa attraverso la fioritura del desiderio, del canto del poeta : quella ansietà, quell'inquietudine animale che mai inclina all'asservimento, al luogo comune imposto dall'odierna civiltà della simulazione⁵⁵³.

L'utopie poétique serait donc bien celle d'un lieu de résistance au capitalisme, laissant encore une place à la liberté et à la créativité comme à un rapport jamais perdu à la nature et à l'animalité.

Conclusion : Il pianeta ou l'utopie-voyage

On l'aura compris, ce passage en revue des différentes lectures utopiques possibles du roman n'a pas pour but d'énumérer des options entre lesquelles il faudrait choisir, mais bien de déployer autant que possible la complexité du discours éthique et politique, explicite comme implicite, qu'il porte. Diverses formes d'élan utopique plus ou moins structuré se nichent dans les aspects les plus éloignés entre eux de la

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁵² GAUDIO Alessandro, *Animale di desiderio*, op. cit., p. 70. Trad. « précisément pour oublier, pour recommencer l'histoire, plus que pour en conserver la mémoire »

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 71. Trad. « Le renouvellement dans l'esprit des hommes passe par la floraison du désir, du chant du poète : cette anxiété, cette inquiétude animale qui jamais ne verse dans la servitude, dans le lieu commun imposé par l'actuelle société de la simulation. »

narration, si bien que l'on pourrait en fin de compte affirmer qu'il s'agit en partie d'un texte *sur* l'utopie, étalant et explorant différentes versions de cette dernière et mettant au jour de façon paradigmatique l'association particulièrement forte, dans l'utopie contemporaine, entre impossibilité structurelle et nécessité vitale. Une dernière hypothèse de lecture, cohérente avec cette idée, consisterait à considérer que le lecteur est censé comprendre à la fin du roman, en même temps que les trois personnages rescapés, que le « royaume » tant espéré n'est pas un lieu à atteindre, mais coïncide avec le voyage lui-même : l'espoir et la possibilité de toute régénération nécessitent un mouvement continu, un refus catégorique de s'arrêter pour se contenter de l'existant, et un regard obstinément porté sur des horizons encore invisibles et destinés à rester tels. D'un autre côté, on ne peut que remarquer la stérilité fondamentale qui caractérise la nouvelle, minuscule communauté : les trois compagnons appartiennent à des espèces différentes, pourraient bien être les derniers représentants de chacune d'elles et n'ont donc aucune perspective de reproduction et de transmission. Cette stérilité, remarquée par certains critiques⁵⁵⁴, pourrait naturellement entacher tout ce que nous avons dit sur la portée utopique du roman, dans la mesure où le destin de Mamerte, de Plan Calcule et de Roboamo reste exclusivement conditionné par des enjeux individuels. Mais c'est là, aussi, que réside la différence entre l'utopie comme genre, étroitement liée à la notion de communauté et aux rapports entre les générations, et l'utopie comme élan, qui nous semble au contraire très bien s'accommoder d'une fin aussi ouverte, centrée sur la vitalité et l'harmonie ressentie par les personnages et sur l'incertitude tranquille concernant leur avenir.

II. Foreshadowing the Posthuman ?

Il devrait déjà être clair que nous sommes globalement d'accord avec l'hypothèse de lecture de Daniele Fioretti selon laquelle un certain nombre d'idées ultérieurement

⁵⁵⁴ En particulier par PICCHIONE et MARCONNE PICCHIONE, dans « Le modalità della disperazione apocalittica », *op. cit.*

développées par le posthumanisme philosophique étaient contenues en germe dans *Il pianeta*. Nous allons tenter dans les prochains paragraphes d'approfondir cette intuition en examinant certains aspects résonnant tout particulièrement avec les piliers de ce courant théorique tels que nous les avons synthétisés au deuxième chapitre de ce travail. Il est important de rappeler que le posthumanisme, au moment de l'écriture de ce roman, n'en était qu'à ses tout premiers balbutiements, et que Volponi, même par la suite, n'est peut-être jamais entré en contact avec cette pensée qui n'avait pas encore pris pied en Italie ; le type de relation dont nous parlons est donc bien de l'ordre de l'anticipation, l'écrivain urbinata pouvant alors apparaître comme un *visionnaire* dans un nouveau sens, en plus de ceux souvent relevés par la critique : à savoir un homme en avance sur son temps, capable de percevoir et d'exprimer littérairement des enjeux qui ne trouveront une formulation théorique approfondie que dans les décennies suivantes.

La question à laquelle nous tenterons *in fine* de répondre est : serait-il légitime d'affirmer que l'utopie de *Il pianeta* est finalement, plus encore que communiste, antihumaniste ou poétique (sans pour autant que ces aspects doivent être jugés négligeables), fondamentalement posthumaniste ? Pour ce faire, nous commencerons par approfondir notre analyse de la dimension anti-anthropocentriste du récit, avant de nous intéresser de plus près à la figure centrale du récit, à savoir le nain Mamerte, et à son parcours d'« animalisation », que nous n'avons jusqu'à présent évoqué que de manière superficielle.

1. Une poétique profondément anti-anthropocentriste

Nous avons déjà affirmé que *Il pianeta* est un roman profondément anti- (ou post-) anthropocentrique, en nous appuyant notamment sur le statut de véritables protagonistes accordé à des animaux et sur les implications écologiques au sens fort contenues dans la trame même de l'histoire. Nous souhaitons encore préciser ce diagnostic et montrer la façon dont certains éléments-clés de la narration, mais aussi d'autres en apparence plus périphériques, véhiculent une "vision du monde"

profondément cohérente avec la remise en question radicale de la tradition anthropocentriste opérée par les auteurs posthumanistes.

a. Accents léopardiens

De nombreux critiques ont mis l'accent sur les échos léopardiens dans l'œuvre de Volponi et en particulier dans *Il pianeta*, toujours en relation avec des aspects relevant du dépassement de l'anthropocentrisme⁵⁵⁵. Leopardi, par ailleurs, a pu être récemment – à tort ou à raison – pointé du doigt comme un précurseur des conceptions posthumanistes⁵⁵⁶ ; nous ne nous prononcerons pas sur une telle affirmation, mais il est indéniable que l'œuvre léopardienne – en particulier les *Operette morali*, mais aussi de nombreux passages du *Zibaldone* – peut être considérée comme la matrice de ce que l'on appellera un "anti-anthropocentrisme littéraire" à l'italienne, la référence presque incontournable pour tout auteur du XX^{ème} siècle partageant ce genre de conceptions. Ce n'est pas par hasard qu'il fait partie des influences les plus notables aussi bien de Volponi que d'Ortese, mais aussi du Primo Levi des nouvelles fantastiques, dont certaines adoptent de manière significative la forme du dialogue avec des entités non-humaines, et remettent plus ou moins explicitement en question les prétentions de l'humanité à un statut spécial au sein du vivant⁵⁵⁷. Nous souhaitons ici non pas proposer une analyse approfondie des rapports entre Volponi et Leopardi – rendus explicites par le choix de l'épigraphe tirée des *Esercizi di memoria*, « Immortalità selvaggia. » (« Immortalité sauvage. ») – mais plutôt rappeler très rapidement les liens

⁵⁵⁵ Voir notamment PAPINI Maria Carla, « La desinenza in -ale : Paolo Volponi e Giacomo Leopardi », *op. cit.* ; RAVEGGI Alessandro, « Animalità selvagge, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano, il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco », in RITROVATO S., TORACCA T., ALESSANDRONI E. (dir.), *Volponi estremo, op. cit.*, p. 289-306 ; et ZUBLENA Paolo, « Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel *Pianeta irritabile* di Volponi », in *Ibid.*, p. 461-476.

⁵⁵⁶ Cf. CONRAD Gianna, « Giacomo Leopardi's Book of the Future : The Zibaldone as an Encyclopedia for the Ecosophical Posthuman », in FERRARA Enrica Maria (dir.), *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, New York, Palgrave Macmillan, 2020, p. 31-50.

⁵⁵⁷ Voir principalement, à ce propos, certaines nouvelles des recueils *Vizio di forma* (1971) et *Storie naturali* (1979), tous deux compris dans *Tutti i racconti* (éd. BELPOLITI Marco), Turin, Einaudi, 2015.

les plus notables pour mettre en évidence certains aspects fondamentaux de la vision post-anthropocentriste au cœur du roman.

La situation globale au début de l'histoire, en particulier, rappelle furieusement certaines des *Operette morali* les plus moqueuses à l'égard des prétentions de l'humanité à être le centre du monde, comme le « Dialogo tra un folletto e uno gnomo » : on y voit des êtres non-humains échanger entre eux dans un monde mystérieusement débarrassé de l'espèce humaine (pas complètement dans *Il pianeta*, mais les personnages font ce qu'ils peuvent pour parachever cette extermination), reprendre leurs aises et critiquer explicitement l'ennemi disparu pour sa présomption, tout en reproduisant la même erreur de perspective et les mêmes aspirations à dominer le reste du vivant (voir ce que l'on a dit plus haut du « royaume » rêvé par *Epistola*). La ressemblance est donc à la fois idéologique, formelle et thématique.

Plus généralement, comme le souligne M. C. Papini, ces œuvres partagent une même veine « parodique » et « satirique », dont la portée critique est tout entière dirigée vers la société humaine et vers la corruption et l'artificialisation (culminant dans le règne de l'argent) qui caractérisent le cours de son histoire. La critique cite à cet égard un passage éloquent du *Zibaldone* dans lequel Leopardi identifie dans l'argent la « principale fonte dei progressi della civiltà, o della corruzione umana » (« principale source des progrès de la civilisation, ou de la corruption humaine »)⁵⁵⁸. On trouve des échos de cette citation, assimilant de manière précoce l'idée de « progrès » historique, scientifique et technologique à celle, opposée, de dégénérescence, dans la fameuse invective de Mamerte au Gouverneur, qui, en raison de son statut de représentant et emblème du capitalisme, est qualifié d'« uomo alla fine dell'uomo » (« homme à la fin de l'homme »), ou encore d'« uomo che ha lasciato e snaturato l'uomo » (« homme qui a quitté et dénaturé l'homme »)⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone* 1170, cité par PAPINI Maria Carla, « La desinenza in -ale : Paolo Volponi e Giacomo Leopardi », *op. cit.*, p. 168.

⁵⁵⁹ *PI*, p. 169.

Un autre élément récurrent pouvant faire penser aux *Operette morali* (en tout cas à l'une des plus connues) est le surnom de « Prométhée » attribué ironiquement par l'éléphant à Mamerte. La référence à cette figure mythologique, pour évoquer ses talents pratiques et surtout la façon dont il tire souvent le groupe d'embarras grâce à sa maîtrise du feu, est ambivalente en elle-même, et implique conjointement un éloge de son ingéniosité et une mise en garde contre la vanité et la présomption qui risquent d'en découler. Le Titan est, en effet, celui qui a volé le feu (et métaphoriquement le savoir) aux dieux pour le donner aux hommes, donc l'artisan et l'incarnation de l'*hybris* qui pousse les hommes à vouloir égaler ou dépasser les dieux. L'adjectif « prométhéen » est d'ailleurs souvent employé pour qualifier l'arrogance de l'humanité et notamment sa croyance en la possibilité (et en son propre droit) d'accroître toujours plus sa maîtrise de la nature au moyen de la science et de la technologie. Mamerte est bien conscient de cette ambivalence, comme le montre la question qu'il se pose dans un moment de difficulté et le choix de la modération par lequel il y répond :

Gli venne l'idea di dar fuoco al petrolio per scaldare la montagna e quindi l'elefante.
 – Possibile, – disse, – che possa essere sempre il fuoco a cavarmi d'impiccio ?
 – E fu questo il dubbio che lo trattenne [...] ⁵⁶⁰.

Papini, d'autre part, fait le lien avec le Prométhée du dialogue léopardien éponyme, qui perd de façon spectaculaire son pari de convaincre le dieu Momo que l'homme est la créature la plus parfaite ; le personnage se retrouve, au contraire, associé à l'idée d'une espèce humaine rabaissée au rang de pire de toutes les espèces en raison des atrocités auxquelles il assiste en descendant sur terre⁵⁶¹.

Enfin, on peut citer l'affirmation de Raveggi selon laquelle, dans le contexte d'une apocalypse humaine qui ne serait pas à prendre au pied de la lettre mais comme un appel symbolique au changement,

⁵⁶⁰ *PI*, p. 122. Trad. fr., p. 138 : « L'idée lui vint de mettre le feu au pétrole pour réchauffer la montagne et du même coup l'éléphant. "Est-ce possible, se dit-il, que le feu doive toujours me tirer d'affaire ?" Ce doute le retint de mettre le projet à exécution ».

⁵⁶¹ PAPINI Maria Carla, « La desinenza in -ale : Paolo Volponi e Giacomo Leopardi », *op. cit.*, p. 170.

l'animale in Volponi svolge la funzione di uno spazio di senso supplementare di una « *social catena* », di avanguardia utopica e ad un tempo punto di ritorno involutivo⁵⁶².

Que l'on y adhère ou non, ce rapprochement avec l'idée léopardienne de « chaîne sociale » qui, au départ, ne concerne que l'humanité et n'est pas explicitement élargie au reste du vivant, va dans le même sens que nos remarques précédentes.

Nous pouvons ainsi synthétiser ce qui nous semble être le cœur de l'anti-anthropocentrisme léopardien tel qu'on le retrouve dans *Il pianeta* : une critique radicale et sarcastique visant l'humanité telle qu'elle est historiquement devenue, avec comme contrepoint plus ou moins caché l'espoir, certes plus utopique que "réaliste", d'une rénovation radicale passant par la récupération d'un rapport plus sain à la nature et par une forme de solidarité universelle.

Nous allons à présent examiner de plus près certains aspects spécifiques de la remise en question du paradigme anthropocentrisme dans *Il pianeta*, en commençant par nous pencher sur le parcours du nain, auquel nous n'avons pour l'instant fait que des allusions rapides.

b. Métamorphose, hybridité et monstruosité du protagoniste

Le rôle de Mamerte est d'une grande importance symbolique, ce que nous allons maintenant démontrer en analysant dans le détail son statut ontologique et son évolution. Il nous faudra voir comment son parcours, qui relève *a priori* d'une logique métamorphique, est également conditionné par des caractéristiques présentes dès le début et relevant, selon les points de vue, de l'hybridité ou de la monstruosité ; nous devons donc nous demander entre autres choses comment ces trois notions interagissent pour créer des significations éthiques complexes et à rebours des dogmes humanistes.

⁵⁶² RAVEGGI Alessandro, « Animalità selvaggia, animalità utopica », *op. cit.*, p. 250 Trad. « l'animal chez Volponi joue le rôle d'espace de sens supplémentaire au sein d'une "chaîne sociale", d'avant-garde utopique et en même temps de point de retour involutif. »

Une métamorphose douteuse

À un premier niveau de lecture, c'est bien, parmi les notions que nous avons annoncées être centrales dans ce travail, celle de métamorphose qui caractérise le mieux l'histoire de Mamerte. Il peut être intéressant de commencer par voir comment cette métamorphose peut s'insérer dans le système de définition élaboré par Francis Berthelot, autrement dit essayer de trouver quelle serait la formule mathématique correspondante. Nous allons d'abord indiquer la formule selon nous la plus pertinente, avant d'en expliciter les composantes et de préciser en quoi la nature de certaines d'entre elles peut s'avérer ambiguë et difficile à déterminer, et ce que ces ambiguïtés peuvent apporter à la compréhension du roman. La formule de *Il pianeta* pourrait être :

$$(Sc, O^+)(Na, Bs^+)(Tz, Vl, C^*)(Ia, Las^+, Fs)$$

La première parenthèse correspond au sujet de la métamorphose : elle porte sur son corps entier (Sc) et est, au moins à la fin du récit, clairement voulue par lui (O⁺) ; mais l'on peut déjà avoir une première hésitation quant à cette affirmation, dans la mesure où Mamerte a sans doute commencé à se transformer depuis longtemps lorsqu'il finit par véritablement accepter de renoncer à son humanité, ce qui pourrait indiquer qu'il s'agit plutôt d'une métamorphose d'abord subie de manière involontaire puis acceptée (O[°]).

La deuxième parenthèse porte sur la nature et la logique de l'agent, autrement dit répond à la question "Qui est à l'origine de la métamorphose et pourquoi ?" Il n'y a pas de réponse évidente et univoque, puisque l'on pourrait estimer que c'est la nature qui transforme Mamerte en animal, mais aussi que c'est lui qui, à travers chacune de ses actions et interactions avec les trois animaux du groupe, en est le principal responsable. Nous avons donc choisi, de manière partiellement arbitraire, de désigner « la nature » (Na) comme agent, du fait que c'est le facteur le plus neutre et indéterminé possible, et de qualifier la logique à la base de la métamorphose de positive pour le sujet (Bs⁺) parce que cette dernière est, de fait, présentée comme la seule option viable

pour lui aussi bien d'un point de vue moral que pour des raisons d'adaptation au nouvel environnement. Mais il ne serait probablement pas absurde d'estimer plutôt qu'il s'agit d'une logique pour le bien de « l'espèce » de l'agent (Be), autrement dit la nature en général (ou l'écosystème), puisque la disparition de l'espèce humaine est clairement considérée par les personnages comme bénéfique pour la planète et pour tous ses habitants non-humains. Autrement dit, ces composantes de la métamorphose soulèvent des interrogations auxquelles il est difficile de donner une réponse définitive : Mamerte subit-il ou cause-t-il sa propre transformation, et a-t-elle lieu pour le bien de l'écosystème ou parce que c'est la seule manière dont il peut (mériter de) survivre dans ce monde lui aussi métamorphosé ?

La troisième parenthèse concerne le « processus », c'est-à-dire les modalités et la dynamique interne de la métamorphose. Les deuxième et troisième composantes de cette catégorie ne posent pas de problème, la vitesse du processus pouvant sans conteste être définie comme lente (C*) puisqu'elle s'étale sur la totalité du roman et dans un arc de temps important, et la nature de la transformation relevant clairement d'un « changement » global de l'être physique et psychique du nain, et non d'une addition ou d'une soustraction de caractéristiques spécifiques. En revanche, la question de la « technique » est plus épineuse et peut déjà nous amener à avoir quelques doutes sur le statut (réel ou simplement ressenti par le personnage et ses compagnons) de la métamorphose en question : s'agit-il d'une technique « zéro » (Tz) comme nous l'avons indiqué dans la formule, ou d'une technique « mentale », ou encore « biologique » ? La nature et les modalités de la transformation ne sont jamais clairement évoquées dans le roman, et l'on doit se contenter de remarquer qu'elle consiste en un abandon progressif de certaines caractéristiques comportementales et cognitives propres à l'humanité pour embrasser une corporéité toujours plus totalisante, tandis que le corps de Mamerte est peu à peu remodelé par les vicissitudes auxquelles il est soumis et par les terrains extrêmement variés et accidentés qu'il doit traverser. L'impossibilité de définir avec certitude la nature de l'agent, de la technique et de la logique de la métamorphose rapproche celle-ci du genre fantastique plus que

de la science-fiction, puisque dans cette dernière (en tout cas dans ses manifestations les plus typiques), chaque élément est généralement décrit de façon explicite et détaillée, en des termes souvent scientifiques ou pseudo-scientifiques.

Enfin, la quatrième parenthèse vise à définir le type de « produit » résultant de la métamorphose : il s'agit évidemment (mais est-ce si évident ?) d'un animal non-humain (Ia), la logique déterminant ce produit résulte aussi bien de la volonté de l'agent (la nature) que du sujet (Las*), et l'on peut supposer que l'état atteint par Mamerte à la fin du récit est destiné à rester stable par la suite (Fs), même s'il n'est pas non plus impossible d'envisager qu'il subisse une transformation ultérieure (Fu), à la durée et aux résultats indéterminés. Mais revenons sur le premier point, qui pourrait se révéler être le plus problématique de tous : Mamerte est-il véritablement devenu un « animal » (que l'on entendra, ici et ailleurs, comme animal non-humain), a-t-il subi des modifications corporelles relevant de la simple adaptation provisoire à un environnement, ou se sont-elles sédimentées et combinées à des changements psychiques tels qu'il pourrait être considéré comme ayant littéralement changé d'espèce ? Pour reformuler ces interrogations encore plus clairement : la métamorphose tout entière est-elle à prendre au sens littéral ou s'agit-il plutôt de modifications non substantielles de son être qui aurait simplement adopté une *apparence* et un *comportement* animaux ?

Cette ambiguïté fondamentale se nourrit de l'indétermination de l'espèce d'arrivée, qui ne correspond à aucune espèce existante et n'est pas clairement décrite ; on trouve au contraire, dans la deuxième partie du roman, des allusions à des comportements ou des traits physiques dont l'animalité est chaque fois remarquée, mais qui le rapprochent d'espèces différentes. On le voit par exemple marcher à quatre pattes pendant quelque temps, la ressemblance de son allure avec celle du singe étant reconnue par tous⁵⁶³, ou bien butiner comme les abeilles dans des acacias géants dans le but de « comportarsi propriamente da animale » (« se comporter véritablement en

⁵⁶³ *PI*, p. 132.

animal ») mais aussi de soigner ses blessures⁵⁶⁴. En outre, la dernière page fait mention de ses mains « ridotte a zoccoli » (« réduite à l'état de sabots »), sans que l'on comprenne s'il s'agit d'une métaphore ou d'une métamorphose authentique ; mais la précision « dove le dita ripiegata s'impastavano nelle piaghe e nel callo » (« où les doigts repliés s'amalgamaient dans les plis et dans le cal »)⁵⁶⁵ ferait plutôt pencher pour la première option, et pourrait suffire à considérer la totalité de la métamorphose comme plus symbolique et ressentie (par lui comme par ses compagnons érigés en juges de son animalité) qu'effective. Enfin, il est difficile de savoir si Mamerte, lorsqu'on le quitte à la fin du récit, a conservé sa conscience telle qu'elle était, ou s'il a réellement basculé vers un état de conscience plus immédiat et animal, débarrassé du langage et du symbolique, comme le suggère métaphoriquement la destruction du poème.

Toutes ces incertitudes sur la réalité même de ce qui semble s'être passé nous renvoient, elles aussi, plutôt à un paradigme fantastique que science-fictionnel, l'incertitude et l'indétermination étant des caractéristiques typiques du genre fantastique tel que défini par Todorov et, à sa suite, de nombreux autres.

Dans le même temps, le fait que la transformation d'un être humain en bête soit présentée comme absolument positive rompt avec toute la tradition des métamorphoses littéraires, y compris fantastiques : le passage à un état animal y est presque systématiquement perçu comme une régression, de manière logique si l'on songe que le paradigme anthropocentriste fondé sur l'idée d'une hiérarchie des êtres, ayant l'humain à son sommet, a dominé toute la pensée occidentale pendant des siècles et donc fortement imprégné l'imaginaire littéraire et artistique. C'est bien chez certains auteurs de science-fiction, selon Berthelot, que l'on a commencé au *XX^{ème}* siècle à trouver parfois ce schéma nuancé (mais rarement inversé), avec pour effet un bouleversement axiologique évident. Les cas où l'animalisation est considérée comme entièrement bénéfique et désirable restent rares, et le choix de ce produit, associé à une

⁵⁶⁴ *PI*, p. 143.

⁵⁶⁵ *PI*, p. 185.

logique positive pour le sujet, est par conséquent particulièrement révélateur du caractère « révolutionnaire » de *Il pianeta*, autrement dit de la volonté au cœur du roman de chambouler en profondeur tout le système de valeurs du lecteur. Fioretti place à juste titre ces choix au cœur de sa lecture posthumaniste du texte, voyant dans le processus d'animalisation une sorte de « *Bildungsroman* inversé »⁵⁶⁶ – qualifié par un autre critique de « *percorso di formazione (o de-formazione)* » (« parcours de formation (ou dé-formation) »)⁵⁶⁷ – réalisant le désir de régénération de l'humanité déjà présent dans *Corporale*. Cette régénération prend effectivement une forme qui anticipe la remise en question radicale de l'humanisme, et en particulier de l'idée de hiérarchie des êtres, qui deviendra un pilier de la pensée posthumaniste, avec pour corollaire, aux yeux de certains auteurs comme Felice Cimatti, la nécessité d'une récupération par l'humanité de son animalité réprimée afin de retrouver des modalités d'existence plus immédiates et authentiques⁵⁶⁸. Dans ce sens, la métamorphose de Mamerte suit, selon la classification de Berthelot, une logique « prospective », c'est-à-dire tournée vers l'avenir – en l'occurrence vers un futur utopique dont la transformation en animal est une condition nécessaire –, caractéristique qui rapproche elle aussi le roman de tendances renvoyant aux itérations science-fictionnelles du motif métamorphique.

On peut ajouter à toutes ces considérations qu'il s'agit, pour reprendre les catégories de Berthelot, d'une métamorphose profondément « métonymique » au sens où les rapports entre le substrat, le processus et le résultat sont tout à fait évidents et logiques : en ce sens, si nous avons pu définir cette métamorphose comme plus fantastique que science-fictionnelle, elle ne l'est que dans une certaine mesure puisque les métamorphoses fantastiques impliquent presque toujours une métamorphose instantanée ou rapide (comme dans *L'Iguana*) et une certaine dose d'arbitraire dans le rapport entre l'être de départ et l'être d'arrivée. La signification de ces métamorphoses

⁵⁶⁶ FIORETTI Daniele, « Foreshadowing the Posthuman. Hybridization, Apocalypse, and Renewal in Paolo Volponi », *op. cit.*, p. 152.

⁵⁶⁷ MINOIA Vito, « *Il pianeta irritabile* nell'universo dei simboli volponiani », *op. cit.*, p. 232»

⁵⁶⁸ Voir *supra*, p. 120-121, et *infra*, p. 380-381.

est généralement soit inaccessible, soit à chercher sur un plan purement symbolique, tandis que les raisons pour lesquelles Mamerte “doit” se transformer en animal sont explicitées de manière insistante par son compagnon pachyderme. D’un autre côté, comme Berthelot l’explique en conclusion de son ouvrage, l’évolution des métamorphoses littéraires vers une dimension anti-anthropocentriste (évidente dans le cas qui nous occupe) est étroitement liée à l’essor de la science-fiction comme genre, s’attachant de plus en plus à questionner l’avenir de l’humanité et son rapport avec l’environnement, les autres espèces ou encore les altérités inorganiques (intelligence artificielle, robots, etc.). De ce point de vue-là, la métamorphose de Mamerte s’insère de façon cohérente dans le système de pensée science-fictionnel qui, on l’a vu, correspond bien aux caractéristiques principales de *Il pianeta*, tout en s’y trouvant clairement hybridé avec un certain nombre de genres littéraires très différents.

L’examen attentif de la transformation de Mamerte en « animal » se révèle donc instructif et permet à la fois de relativiser encore un peu plus la pertinence des accusations de « schématisme didactique » (la transformation elle-même étant complexe à définir et porteuse de nombreuses ambiguïtés), et de confirmer les difficultés déjà évoquées concernant la catégorisation du roman. La métamorphose participe en effet du flou ou mélange générique qui le caractérise, introduisant une forme d’indétermination plutôt propre au genre fantastique, tout en arborant certains des attributs considérés par Berthelot comme typiques des tendances de la science-fiction contemporaine.

Un “hybride” non biologique

Il est temps d’apporter une correction essentielle et qui ne pouvait apparaître dans la formule mathématique, dans la mesure où la typologie proposée par Berthelot ne porte, par parti pris, que sur des sujets appartenant originellement et sans équivoque à l’espèce humaine. Or, si c’est bien le cas du nain d’un point de vue strictement biologique, de nombreux éléments de sa description physique comme de son histoire

antérieure au début du récit peuvent conduire à nuancer cette définition et à considérer qu'il était dès le départ, dans une certaine mesure, un être hybride, et que cette forme d'hybridité est ce qui lui permet ensuite de basculer complètement du côté de l'animalité.

Précisons tout de suite que dans le cas de Mamerte, le choix du terme « hybride » est très discutable et renvoie à des particularités physiques, comportementales et biographiques qui relèvent plus du domaine de l'affinité et de la ressemblance que d'une véritable hybridité au sens biologique. La notion peut cependant avoir une certaine utilité dans la mesure où, comme nous l'annoncions, elle nous permet de désigner de façon synthétique et fonctionnelle à notre propos l'état qui était celui du personnage : un état marqué par la *différence* par rapport à son espèce (du fait de sa difformité), le statut de *subordination* extrême qui distinguait sa place au sein du cirque, et enfin sa propension à se situer d'un point de vue expérientiel sur un plan essentiellement corporel, qui, comme on l'a vu précédemment, est déjà présente au début du roman et ne fera ensuite que s'accroître. On ne peut donc pas affirmer qu'il était déjà ne serait-ce qu'à moitié animal, mais plutôt qu'il se trouvait déjà, avant le début de l'histoire, "du côté" des animaux, exploité au même titre qu'eux et réduit à jouer un rôle ayant tout à voir avec la fonction excrémentielle qui apparaît ensuite, tout au long du récit, comme la principale marque de leur ancrage dans une corporalité "basse" et féconde. Tous ces aspects le prédisposent sans conteste à l'évolution qui lui permettra de s'intégrer parfaitement au sein du groupe, dans la mesure où elle nécessite des changements moins radicaux que s'il était un humain "normal", mais surtout du fait qu'il ne se perçoit pas comme différent de ses compagnons et supérieur à eux. Au contraire, il se soumet tout de suite à la domination du singe, s'adapte sans difficulté à leur mode de vie, et accepte volontiers toutes les leçons que l'éléphant cherche à lui impartir. Nous avons écrit ailleurs que ce sont certainement ces caractéristiques qui font de Mamerte un meilleur candidat pour une régénération utopique en des termes posthumanistes que les narrateurs et protagonistes des deux autres romans post-apocalyptiques italiens notables de ces années-là, *Il re del magazzino*

d'Antonio Porta et *Dissipatio H.G.* de Guido Morselli⁵⁶⁹. L'un et l'autre s'efforcent sincèrement de profiter de la disparition totale ou quasi-totale de leur espèce pour accéder à un mode d'existence plus authentique et plus naturel, voire animal, mais échouent inmanquablement, étant trop profondément humains et trop centrés sur la dimension intellectuelle de l'existence au détriment du corps et d'une perception immédiate de l'environnement.

Renversement des schémas du récit de monstre

On pourrait enfin objecter à juste titre que, plutôt que celui d'hybridité, c'est peut-être le concept de monstruosité qui est le plus à même de rendre compte de ce statut politique et ontologique du nain marqué par une différence radicale vis-à-vis de la norme, ne permettant pas, pendant la presque totalité du roman, de l'assigner avec certitude à une catégorie plutôt qu'à une autre. Cette différence, sur le plan physiologique, se traduit en outre par des caractéristiques qui ne peuvent qu'être qualifiées de repoussantes si on les juge à l'aune des critères de normalité, d'harmonie et de beauté généralement associés à l'humanité : les proportions de son corps entier sont bouleversées par son nanisme, qui se double d'une autre infirmité puisqu'il est également bossu et que sa nuque est déformée par deux protubérances, lui valant parfois d'être appelé « treteste » (« troistêtes »)⁵⁷⁰ ; l'ensemble de ces attributs le condamne par ailleurs, au-delà de l'aspect esthétique, à lutter contre de nombreuses douleurs et contre des problèmes d'équilibre. La situation a encore été aggravée par l'attaque à l'acide perpétrée par son collègue qui, on l'a dit, l'a laissé défiguré, transformant la moitié de son visage en un vaste « trou », et l'on peut enfin ajouter que cette « monstruosité » augmente au fil des transformations physiques que l'on a déjà

⁵⁶⁹ AUBERT-NOËL AMELIE, « L'utopie du retour à la pure vie dans *Il pianeta irritabile* de Paolo Volponi, *Dissipatio H.G.* de Guido Morselli et *Il re del magazzino* d'Antonio Porta », *Italies*, n° 25, 2021 : *Utopies*, p. 211-224.

⁵⁷⁰ *PI*, p. 21.

mentionnées ou encore des blessures qu'il subit (en particulier la perte d'une oreille lors de la lutte contre l'ours⁵⁷¹).

En admettant que le nain puisse, pour toutes ces raisons, mais aussi du fait de son oscillation constante entre deux pôles ontologiques différents auxquels il ne semble jamais appartenir complètement, et de son comportement qui est bien souvent éloigné de ce que l'on attend d'un être humain, être qualifié de « monstre », que nous apprend cette nouvelle catégorisation ? Nous pouvons reprendre l'analyse proposée par Simona Micali des figures de « freaks », ou monstres, dans le deuxième chapitre de l'ouvrage déjà cité⁵⁷². Mamerte appartient bien à cette catégorie si l'on se base essentiellement sur son apparence physique, ainsi que sur certaines caractéristiques comme son nomadisme ou la violence des destructions auxquelles il se livre avec ses nouveaux amis, mais il possède par ailleurs des traits considérés comme typiquement humains (sensibilité, intelligence, langage), qui font malgré tout de lui un protagoniste apte à susciter la sympathie et l'empathie. Le fait de construire toute une histoire autour d'une figure de monstre étonnamment douée de sensibilité n'est évidemment pas nouveau en soi, et le procédé a été utilisé dès la naissance de la science-fiction, avec la créature de Frankenstein, pour éveiller la compassion des lecteurs et les inviter à questionner leurs valeurs et leur vision dualiste du monde (humain VS non-humain, nous VS les autres, etc.). Par ailleurs, son apparence fait également penser aux « freaks » bien réels, ces êtres humains affligés de traits physiques "anormaux", dont le représentant le plus célèbre est l'*Elephant Man* de David Lynch, qui ont bien longtemps fait l'objet d'une fascination teintée de répulsion, et étaient à ce titre montrés dans les foires et autres lieux d'exhibition. Le personnage s'inscrit donc, pour cette raison aussi, dans une lignée d'êtres caractérisés par une *anormalité* qui a pour conséquence une exclusion de la communauté humaine, en dépit de leur possession d'une vie psychique et émotionnelle aussi riche que celle de leurs congénères.

⁵⁷¹ *PI*, p. 66.

⁵⁷² MICALI Simona, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media*, op. cit., p. 33-82.

Mais l'aspect le plus intéressant du traitement de la monstruosité dans *Il pianeta* réside à notre avis dans le renversement structurel opéré lors des confrontations contre des êtres humains, et plus spécifiquement contre des groupes voire des hordes d'humains malades et couverts de bandages purulents. On assiste en effet à une bataille entre un petit groupe d'êtres non-humains (ou à moitié humains) et une multitude d'êtres humains, lors de laquelle les "gentils" sont supposément les personnages que l'on suit depuis le début. La scène fait pourtant écho à une infinité de scènes à la structure similaire, que ce soit dans les poèmes épiques et chevaleresques ou dans de nombreuses œuvres littéraires et cinématographiques de science-fiction, où la situation est inversée puisque l'on se trouve presque toujours du côté de l'humanité face à l'inhumain (ou du côté de la civilisation face aux barbares, ce qui selon Micali revient au même). Dans ce schéma, les héros se distinguent toujours par une individualité bien définie et une valeur morale et guerrière exceptionnelle, tandis que leurs ennemis sont présentés comme une masse anonyme, n'exprimant aucune émotion (on peut d'ailleurs supposer que celles des visages dissimulés par les bandages dans la scène en question sont difficilement lisibles), au sein de laquelle la vie de chaque individu est dépourvue de toute valeur. On pourrait alors rapprocher l'armée d'humains mal en point d'une horde de zombies, paradigme du type de monstres que l'on a décrit ci-dessus ; à la différence près que les zombies se montrent toujours belliqueux et menaçants, tandis que, dans le cas de *Il pianeta*, ce sont les héros qui décident d'exterminer des ennemis arbitrairement désignés comme tels et incapables de se défendre.

Il nous semble ainsi légitime d'affirmer que Volponi reprend, sans doute sciemment, une bonne partie des codes du genre (science-fiction avec monstres) tout en les mettant sens dessus dessous, provoquant, plus qu'un pur et simple renversement, un bouleversement radical du système axiologique sur lequel se base généralement ce genre de narration – système essentiellement manichéen, avec les bons et les méchants, l'humanité contre les autres espèces considérées comme des envahisseuses, la civilisation contre la sauvagerie, etc. Il est en effet difficile pour le

lecteur de *Il pianeta* de s'identifier pleinement aux protagonistes de l'histoire, qui font preuve des pulsions destructrices censées être l'apanage des "méchants", mais il ne peut pas plus se reconnaître dans les ennemis affrontés (qui sont pourtant de son espèce), du fait de la description peu flatteuse et anonyme qui en est faite. En découlent une perte de repères moraux et un dérèglement des codes régissant notre imaginaire commun, qui contribuent fortement à conférer au roman un aspect dérangeant voire, parfois, repoussant. Et pourtant, à y regarder de plus près, l'inversion des rôles dans ces épisodes particuliers est porteuse d'implications éthiques et politiques assez claires, en ce qu'elle remet directement en cause les schémas de pensée traditionnels, à la fois anthropocentristes et ethnocentristes ; or, la pensée posthumaniste du même et de la différence, comme nous l'avons montré, met plus ou moins dans le même panier les différentes manifestations de ce type de dialectique, qui permet à un sujet donné de se placer au centre et de reléguer tout ce qui ne correspond pas à sa norme à une place marginale, justifiant sa domination voire sa destruction.

Pour conclure ces réflexions sur les notions d'hybridité et de monstruosité appliquées à Mamerte ou à d'autres êtres humains, nous ne pouvons que répéter qu'elles sont parfois difficiles à différencier l'une de l'autre, surtout lorsque celle d'hybridité n'est pas prise au sens biologique mais dans un sens plus métaphorique. L'une et l'autre, mais également celle de métamorphose, apportent des éléments féconds pour l'interprétation de la figure du nain, qui s'avère être porteuse de connotations éthiques variées, dépassant la simple exaltation de la transformation en animal qui ressort du premier niveau de lecture : l'idée de monstruosité appliquée à ce personnage, en particulier, mène à des réflexions sur la question de la différence et sur ses rapports avec la construction de l'identité, ainsi qu'avec le fonctionnement des systèmes idéologiques fondés sur l'infériorisation de l'*autre*.

c. Agency non-humaine et littérature post-humaine

Nous avons déjà insisté à plusieurs reprises sur la présence exceptionnellement abondante et significative, sur les plans aussi bien narratif que symbolique, des altérités non-humaines et en particulier animales au sein de la production littéraire de Volponi. Il est temps de tirer les fils de ce constat afin de répondre à plusieurs questions : que représente cette présence multiforme aux yeux de l'auteur lui-même ? Quelle signification donner à son évolution dans la deuxième partie de sa carrière littéraire ? Et enfin, dans quelle mesure pourrait-on estimer que cet aspect de son écriture autorise un rapprochement avec les idées du posthumanisme et en particulier avec les filons de critique littéraire se réclamant de ce dernier ?

Nous pouvons repartir de la notion de « sfondo aperto » proposée par Carla Benedetti, dont nous avons déjà affirmé la pertinence pour décrire la poétique de *Il pianeta*. Pour rappel, l'expression désigne une relation profonde et ouverte, au sein d'une œuvre littéraire, entre les événements narrés relevant de l'histoire humaine et l'environnement, humain et non-humain, dans lequel ils sont immergés. On pourrait dire aussi qu'elle distingue la capacité et la volonté de certains auteurs d'accorder une attention réelle au non-humain sans le reléguer au rang de pur décor, tendance majoritaire considérée comme à la fois anthropocentrique et opposée à toute possibilité de représentation authentique de la réalité. Voici comment Benedetti résume le contraste entre ces deux types d'écriture :

La pulsazione dello sfondo, per uscire dalla metafora, non è che un allargamento della cornice con cui si inquadrano gli eventi. Essi vengono colti in un orizzonte talmente ampio da poter prendere dentro, in funzione attiva, anche quel "contorno" di altre vite e di forze inanimate che invece una più stretta cornice separerebbe dall'evento-figura per farlo diventare una semplice quinta. [...] Su tale abisso [del mondo], che è l'unico vero sfondo, non fittizio, non illusorio [...], le vicende umane s'intrecciano a quelle dei vegetali, degli animali (tarli, cicale, mosche, formiche, libellule), delle forze inanimate della natura [...], e la storia culturale dell'uomo non resta separata da quella naturale⁵⁷³.

⁵⁷³ BENEDETTI Carla, *Disumane lettere*, op. cit., p. 25. Trad. « La pulsation de l'arrière-plan, pour sortir de la métaphore, n'est qu'un élargissement du cadre dans lequel on place les événements. Ces derniers sont pris dans un horizon tellement vaste qu'il peut même englober, dans une fonction active, cette

En termes de quantité de présences non-humaines, on peut estimer d'emblée que la totalité de l'œuvre de Volponi correspond à cette description. Pourtant, cette affirmation doit être nuancée : dans presque tous ses romans, la narration suit de façon constante et exclusive le point de vue d'un personnage humain, dont la subjectivité filtre et modèle la représentation des êtres animés et inanimés qu'il est amené à rencontrer ou percevoir. Comme on a pu le voir dans le chapitre de présentation de l'auteur, l'idiosyncrasie des personnages de *Memoriale* ou de *La macchina mondiale*, par exemple, conditionne entièrement la description des paysages, des animaux ou des objets, qui sont toujours mis en rapport avec leurs états d'âme ou intégrés à leur système symbolique propre. Ce n'est donc pas exactement ce dont parle Benedetti dans le passage cité : pour elle, le riche *sfondo*, s'il interagit à différents niveaux avec l'histoire des humains protagonistes de l'histoire, reste autonome et en grande partie non perçu par ces derniers. En outre, la locution « in funzione attiva » indique clairement que tous ces éléments naturels ou artificiels ne sont pas subordonnés à l'action ou à la perception d'un être humain, mais possèdent leur propre puissance d'agir (*agency*) et leur propre histoire, laquelle vient s'entrelacer de manière directe ou indirecte avec celle des personnages principaux.

On l'aura compris, la théorisation du « *sfondo aperto* » par Benedetti, bien que cette dernière ne se réclame pas du posthumanisme (elle affiche en revanche une conscience écologique très forte, manifeste dans sa critique littéraire et dans ses interventions publiques), résonne fortement avec certaines idées de ce dernier, et nous paraît en particulier extrêmement proche des principes du filon de critique littéraire proche du posthumanisme appelé *Material Ecocriticism*⁵⁷⁴. Benedetti, comme Iovino ou Oppermann, estime que la littérature comme la critique littéraire se doivent de ne pas

“bordure” d'autres vies et de forces inanimées qu'un cadre plus étroit, au contraire, séparerait de l'événement-figure pour en faire une simple coulisse. [...] Sur cet abysse [du monde], qui est l'unique arrière-plan véritable, non fictif, non illusoire [...], les histoires humaines s'entrelacent avec celles des végétaux, des animaux (vers, cigales, mouches, fourmis, libellules), des forces inanimées de la nature [...], et l'histoire culturelle de l'homme ne reste pas séparée de l'histoire naturelle. »

⁵⁷⁴ Voir *supra*, p. 150-151.

limiter leur attention aux êtres humains et à ce qui leur arrive, mais de les replacer dans le contexte plus vaste (on pourrait même dire infiniment vaste) dans lequel, qu'ils le veuillent (et en aient conscience) ou non, ils sont constamment immergés. Cette invitation à s'intéresser aux multiples instances de la « storied matter » – matière dotée d'histoire – dont nous sommes entourés découle d'une conception de l'existant comme entrelacs inextricable de matière, d'agencies, de subjectivités et d'histoires, que les représentations qui se veulent réalistes tendraient à ignorer largement, se fiant à une idée de la réalité biaisée et simpliste. Autrement dit, il s'agirait de tendre de plus en plus vers une forme d'objectivité (évidemment inatteignable), à travers la reconnaissance implicite et explicite de la complexité du réel et du fait que ce dernier dépasse infiniment nos perceptions et ce que nous avons l'habitude de juger important.

Gabriele Fichera identifie dans les dernières œuvres de Volponi, surtout *Corporale* et *Mosche*, les signes d'une recherche similaire d'« objectivité », qui passe par le « saggismo » (terme que l'on pourrait traduire par « essayisme ») qui selon lui imprègne ses romans, mais aussi par une « uscita dall'io » (« sortie hors du je ») corrélée à une tentative de « fare esprimere la stessa materia » (« faire s'exprimer la matière même »)⁵⁷⁵. Cet aspect de la poétique volponienne peut également être lu à la lumière des affirmations de l'auteur lui-même dans un entretien avec Zinato. Il répond à une question de ce dernier sur l'abondance du « bestiaire » peuplant ses dernières œuvres :

Esiste nella mia letteratura una spinta "appenninica" nel senso dell'affetto per quei santi e quei poeti, ed esiste nella mia vita una spinta in fondo anche regressiva, verso quelle corti e quei conventi. È mio questo misticismo molto materiale. San Francesco scrive una delle più belle poesie della letteratura italiana, piena di materia, e dà soggetto e identità alle cose, parla con gli animali. Questo è anche nella mia letteratura, anche se lo capiscono in pochi. Da me parlano gli animali e le cose : questa presenza e innocenza creaturale al mondo la do agli animali come ai meravigliosi oggetti costruiti dall'uomo, al paesaggio e alle piante. È questa la verità del mondo, la sua realtà. Poi

⁵⁷⁵ FICHERA Gabriele, « Paolo Volponi », in ALFANO G., DE CRISTOFARO F., *Il romanzo in Italia*, vol. IV : *Il secondo Novecento*, Rome, Carocci, 2018, p. 249.

questa prende forma, cresce, si moltiplica e posso amare anche una città o una macchina industriale, ma proprio perché ho amato quelle cose.⁵⁷⁶

On voit ici que la centralité de saint François dans le panorama littéraire de Volponi est directement liée à sa perception intense de la matérialité des choses et à sa reconnaissance d'une identité propre voire d'une subjectivité des altérités non-humaines – catégorie dans laquelle se retrouvent aussi bien les autres êtres vivants que les objets manufacturés, en une vision qui estompe la distinction entre « nature » et « culture », par ailleurs importante chez lui. On retrouve bien là en filigrane les principes clefs du *Material Ecocriticism* : la conscience que le monde ne s'arrête pas aux événements humains imprègne effectivement toute la prose et la poésie de Volponi, en dépit des limites que nous avons pu formuler précédemment concernant la première partie de sa production.

D'autre part, une confrontation entre *Il pianeta* et *Le mosche*, les deux romans volponiens les plus fortement anticapitalistes, que nous avons déjà rapprochés à de nombreuses reprises, permet de voir à quel point cette idée d'une « vérité » du monde qui s'exprimerait au travers de la matière et des êtres non-humains est pertinente, tout en pouvant donner lieu à des aboutissements très différents.

Cette vérité concerne essentiellement, dans le premier des deux romans, les vices du capitalisme et de la raison instrumentale, les rapports entre l'humanité et le monde naturel, l'autonomie de ce dernier et l'existence de ses intérêts propres. Ces derniers points sont particulièrement bien illustrés par le cas de l'arbre déjà mentionné, un gigantesque chêne vert dans lequel les personnages se cachent au début du roman et

⁵⁷⁶ « Quello che sarà domani non ha una forma già prestabilita. Intervista rilasciata a Emanuele Zinato, Urbino, 4.1.94 », in *Scritti dal margine, op. cit.*, p. 180. Trad. « Il existe dans ma littérature une force « appenninique » au sens de l'affection pour ces saints et ces poètes, et il existe aussi dans ma vie une force, au fond, régressive, tendue vers ces cours et ces couvents. En cela consiste mon mysticisme très matériel. Saint François écrit une des plus belles poésies de la littérature italienne, pleine de matière, et donne sujet et identité aux choses, parle avec les animaux. On retrouve cela dans ma littérature, même si peu de gens le comprennent. À travers moi parlent les animaux et les choses : cette présence au monde et cette innocence créaturelle, je la donne aux animaux comme aux merveilleux objets construits par l'homme, au paysage et aux plantes. Là est la vérité du monde, sa réalité. Puis cette dernière prend forme, croît, se multiplie, et je peux aimer même une ville ou une machine industrielle, mais précisément parce que j'ai aimé ces choses. »

juste avant le combat avec le gouverneur (c'est en fait le même épisode, dilaté à l'extrême par l'introduction de toute une série d'analepses emboîtées, narrant comment les quatre amis en sont arrivés là). Loin d'être un simple élément du décor ou instrument de la volonté de Mamerte et de ses compagnons, il se révèle doté d'une histoire riche et suggestive, narrée dans une analepse d'une page et demie qui remonte jusqu'en 1623, plus de six siècles avant le présent du récit. Le narrateur omniscient raconte comment la graine à l'origine de l'arbre a été ramenée depuis la chaîne des Tatras, dans les Carpates, jusqu'en Italie, par un consul vénitien, puis transmise à la comtesse Tea Viti qui l'a plantée dans son jardin sans même y penser, ignorant que le consul lui avait également transmis la peste et qu'ils allaient tous deux mourir d'ici peu.

Ce passage, qui mêle ironie (« [la] pezzuola di taffetà con la quale si era appena ripulita dalle largizioni abbondanti quanto sbadate di quel diplomatico »), lyrisme tragique (« Non aveva paura, sapendo ormai di appartenere alle regole di quella luce ») et description obscène des symptômes de la peste (« si scopriva la falce pallida del ventre e la vedeva cedere a quella orrida messa bluastro »)⁵⁷⁷, se prête de manière paradigmatique à une lecture écocritique à plusieurs niveaux, mettant en évidence l'interconnexion entre les êtres et les époques centrale dans l'ontologie posthumaniste.

Tout d'abord, la présence du chêne dans la narration donne lieu à cet élargissement du « sfondo » loué par Benedetti, de façon d'autant plus frappante qu'une place de choix, tout au début du roman, est allouée au récit de ses origines et de sa naissance – selon un procédé qui s'applique d'habitude aux personnages humains –, comme pour faire comprendre d'emblée au lecteur que l'histoire qu'il s'apprête à lire n'est pas une histoire simplement humaine mais a une portée bien plus vaste, d'ordre clairement post-anthropocentrique.

⁵⁷⁷ Ces citations ainsi que les suivantes, sauf indication contraires, se trouvent dans *PI*, p. 4-6. Trad. fr., p. 10-11 : « [le] morceau de taffetas dont elle venait d'user pour se nettoyer des largesses non moins copieuses qu'étourdies du diplomate » ; « Elle n'avait pas peur, consciente désormais d'appartenir aux lois sidérales de cette lumière » ; « dénudant la demi-lune blême du ventre, elle la voyait céder à la moisson horrible et bleuâtre. »

L'épisode constitue en outre une exemplification frappante de la notion de « storied matter » à la base du *Material Ecocriticism*, montrant comment un élément naturel, qui plus est végétal et donc *a priori* privé de subjectivité et de puissance d'agir, peut en réalité se révéler être un témoin et même un acteur (la graine paraît avoir joué un rôle dans l'importation de la peste en Italie, même si ce n'est pas dit clairement) d'une histoire extrêmement longue et stratifiée, mêlant existences humaines et non-humaines dans un enchevêtrement de destinées d'une rare complexité.

Troisièmement, la puissance d'agir (sinon la subjectivité) d'entités non-humaines est clairement mise en scène dans ces deux pages, entre, d'une part, le rôle apparemment actif du chêne dans la « distribution » de la pluie sur tous les végétaux plus petits qui poussent en dessous de lui, et d'autre part la personnification ironique de la maladie qui décime la population humaine : « così la peste potette sbarcare a Venezia e soggiornarvi divertita per molti mesi, congiungendosi piuttosto con uomini giovani e colti »⁵⁷⁸. Enfin, l'enchaînement même des événements laisse entrevoir un type spécifique de relation entre l'espèce humaine et le monde naturel : on voit en effet la comtesse agonisante cracher un filet de vomi infecté de peste dans le trou où a été plantée la graine et, peu après, cette dernière germer pour donner naissance à un arbre « rigoglioso » (« luxuriant ») qui « attravers[a] decenni e secoli sempre più forte » (« devi[e]nt de plus en plus vigoureuse au fil des décennies et des siècles »). Ici encore, rien ne permet d'affirmer que c'est le vomi malade de la comtesse qui a conféré une telle vitalité à la plante, mais le fait de placer à une distance de quelques lignes la description de la déchéance physique et de la mort d'êtres humains et celle de la croissance exceptionnellement prospère de l'arbre laisse supposer l'existence d'un lien fort entre les deux. La nature est, au minimum, indifférente au sort des humains, plus résistante qu'eux et inscrite dans une très longue durée inaccessible à la vie humaine individuelle, et il semblerait même en filigrane qu'elle soit capable de se nourrir de leurs maux pour s'épanouir – voire, si l'on élargit la perspective à l'échelle du roman

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 6. Trad. fr., p. 12 : « La peste eut ainsi l'heur de débarquer à Venise et d'y séjourner plaisamment de longs mois, en s'unissant de préférence à des hommes jeunes et cultivés [...] »

entier, de prospérer sur les cendres de leur civilisation. Ce très bref épisode, inséré sous la forme d'une parenthèse apparemment déconnectée du récit principal, a donc une fonction symbolique significative et même programmatique : il annonce (sur le registre grotesque qui caractérise le reste du récit) la nature écologique au sens le plus fort et post-anthropocentrique des présupposés idéologiques sur lesquels est construit tout le livre que l'on vient d'ouvrir. Par ailleurs, cette image d'une vie luxuriante naissant d'un contexte de mort et de désespoir symbolise peut-être également le thème apocalyptique au cœur du roman et son rapport avec l'utopie, suggérant qu'une certaine forme de destruction et de bouleversement radical et non indolore pourrait être nécessaire à la possibilité même d'une régénération, à la création de modalités existentielles véritablement nouvelles, ne correspondant pas nécessairement à notre conception habituelle de l'existence humaine.

La « vérité » incarnée par les nombreuses entités non-humaines dans *Le mosche del capitale* est de toute autre nature et va de pair avec la « morale » du roman, que nous avons déjà explicitée plus haut : il s'agit d'une invitation à reconnaître le caractère totalisant de la victoire du capitalisme et l'impossibilité de s'y soustraire, *a fortiori* de s'y opposer, sans en être écrasé, comme l'illustrent les destins des deux personnages principaux – le dirigeant industriel Saraccini et l'ouvrier rebelle Tecraso.

Le traitement – et l'abondance même – des présences non-humaines au sein du roman est entièrement déterminé par cette logique sous-jacente. Toutes les créatures et tous les objets auxquels sont attribués des dialogues ou des monologues confinant à la prosopopée⁵⁷⁹, au lieu d'apporter un contrepoint non-humain à l'obsession toute humaine pour l'argent et la productivité, apparaissent comme parfaitement intégrés à ce système « artificiel » au plus haut point et se targuent de jouer un rôle essentiel dans le fonctionnement de l'industrie. Tous les propos du chien, du perroquet, des ficus, des fauteuils ou encore du terminal d'ordinateur érigés au rang de véritables

⁵⁷⁹ Voir par exemple le passage le plus connu, repris dans *Del naturale e dell'artificiale* (p. 147-153) sous le titre léopardien « Dialogo sull'industria fra pianta e macchina ».

personnages tournent exclusivement autour de la culture industrielle et du pouvoir de ses dirigeants, auquel chacun se sent associé pour une raison ou une autre. Autrement dit, si l'on retrouve bien la conscience, qui est au cœur de toute la poétique volponienne, de la façon dont les existences humaines sont inextricablement liées à celles d'une infinité d'êtres non-humains, qu'il s'agisse d'animaux, de plantes ou d'objets manufacturés, cette même conscience prend ici une coloration nouvelle et vient renforcer la représentation d'une société capitaliste placée sous le signe de l'aliénation universelle. Bien loin de la volonté évidente dans *Il pianeta* de donner à voir l'autonomie et la différence radicale du non-humain vis-à-vis de l'humain, les discours des différents objets et êtres vivants qui peuplent *Le mosche* se caractérisent par un mimétisme frappant, expression de leur incorporation désormais parachevée à la vision du monde dominant la société contemporaine : tous reprennent en effet à leur compte l'obsession purement humaine pour le pouvoir économique et décisionnel, pour la hiérarchie et pour le prestige. Il n'est désormais plus question de montrer la puissance d'agir et la possible revanche de la nature sur une humanité aux tendances destructrices, mais bien d'affirmer l'impossibilité d'une quelconque réalité qui échapperait à la logique du capital, selon laquelle toute existence humaine ou non-humaine ne peut être que mise au service du profit économique ou anéantie.

Nous pouvons, pour résumer cet état de fait et le contraste entre les fonctions narratives et symboliques attribuées au non-humain dans les deux romans, reprendre les termes de Toracca :

La stessa possibilità di far agire e parlare la natura, quella originale opzione formale che aveva dato vita agli eroi vincenti del *Pianeta*, diviene in seguito, dapprima nelle prose degli anni ottanta e poi negli inserti favolistici delle *Mosche*, lo strumento di rappresentazione dell'assoluto dominio del discorso capitalista⁵⁸⁰.

⁵⁸⁰ TORACCA Tiziano, « La favola nella narrativa di Paolo Volponi », *op. cit.*, p. 153. Trad. « La possibilité même de faire agir et parler la nature, cette option formelle originelle qui avait donné vie aux héros vainqueurs du *Pianeta*, devient par la suite, d'abord dans les proses des années quatre-vingts puis dans les emprunts au conte de *Mosche*, l'instrument pour représenter la domination absolue du discours capitaliste. »

Les deux romans proposent donc des traductions à la fois proches et opposées d'une même attention à l'existence et au point de vue d'êtres non-humains – attention qui, dans l'un et l'autre cas, relève d'une logique plus fantastique ou merveilleuse que réaliste, ce qui ne l'empêche pas de véhiculer une forme de « vérité ». Le contraste permet de faire émerger de manière éclatante les spécificités de la poétique et des présupposés idéologiques de *Il pianeta*, ainsi que leurs affinités avec les idées du posthumanisme. Le roman valide en effet l'ensemble des critères à la fois formels et thématiques que nous avons mentionnés, dans la partie finale du chapitre sur la pensée posthumaniste, comme pouvant indiquer la présence dans les œuvres littéraires d'une sensibilité proche de cette dernière⁵⁸¹ : êtres non-humains dotés d'un rôle narratif non négligeable (et même central, tandis qu'il reste dans *Le mosche* très marginal), interactions aussi bien concrètes que symboliques entre humain et non-humain, exploration des conséquences de l'activité humaine sur l'environnement et des réactions de ce dernier (thème absent de *Mosche*), anthropomorphisme « fort » permettant d'accéder à des réalités éloignées de nous, adoption de points de vue non-humains. Ce dernier aspect doit certes être nuancé, puisque la narration suit majoritairement le point de vue de Mamerte ; mais ceux de ses compagnons animaux sont constamment mis en exergue par les discours directs et indirects et par la narration même, au point que c'est lui – le seul personnage humain – qui finit par adopter définitivement leur perspective non-humaine. Le passage sur le chêne séculaire, ainsi que le protagonisme implicite de la planète sur laquelle évoluent les personnages, illustrent en outre de manière exemplaire les manières dont l'imagination littéraire peut se donner comme objectif de « sortir du je » pour rendre compte des « impersonal stories » (« histoires impersonnelles »)⁵⁸² qui sont gravées dans la matière même du monde et de tous ces éléments inanimés que nous avons tendance à considérer comme le simple décor de l'activité et de l'histoire humaines.

⁵⁸¹ Voir *supra*, p. 151.

⁵⁸² Voir *supra*, p. 149.

Reste à examiner les modalités selon lesquelles le roman affronte également, de façon implicite ou explicite, deux thématiques au cœur des théories posthumanistes : l'idée de convergence des luttes, et la redéfinition de l'identité et de sa relation à l'altérité.

2. Vers une convergence des luttes contre le capitalisme

Notre analyse de la dimension profondément écologique et anti-anthropocentriste de *Il pianeta* pourrait justifier à elle seule l'assignation du roman à la « littérature of liberation » définie par Iovino dans le cadre du *Posthuman Glossary* édité par Braidotti et Hlavajova. On a pu voir en effet la manière dont les choses et les animaux y sont libérés « from their silence » (« de leur silence »), au travers d'un « ecological act of imagination » (« acte écologique d'imagination ») donnant lieu à des « impersonal stories » (« histoires impersonnelles »)⁵⁸³ comme celle de l'arbre analysée ci-dessus. Nous pouvons à présent nous demander si et comment le texte pourrait aller encore plus loin et participer de la volonté plus vaste, selon la formule de Plumwood reprise par Iovino, d'obtenir « a liberation from the whole ontological and moral systems of mastery that frame our social as well as ecological relationships⁵⁸⁴ ».

Un tel projet découle de la conviction que la domination de nombreuses catégories d'êtres humains et non-humains par un même « master subject » se fonde sur une même série de processus cognitifs et de procédés rhétoriques visant à construire l'« autre » en tant que tel (mécanisme bien résumé par le néologisme « othering » – rendre *autre* – forgé par Plumwood) et à justifier sa marginalisation, son exploitation et parfois sa destruction par son éloignement par rapport à une norme artificiellement érigée au rang de seul véritable sujet possible. Comme on l'a vu, cette même norme est la cible centrale des critiques des auteurs posthumanistes, qui voient dans « l'homme de Vitruve » léonardien son illustration la plus prestigieuse : une image voulant

⁵⁸³ IOVINO Serenella, « Literature of Liberation », *op. cit.*, p. 233.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 232. Trad. « une libération de la totalité des systèmes ontologiques et moraux de domination qui encadrent nos relations à la fois sociales et écologiques. »

représenter l'humanité dans toute sa perfection mais montrant en réalité un homme appartenant à la frange la plus privilégiée de celle-ci, auquel de très nombreuses catégories d'êtres humains ne peuvent donc aucunement s'identifier (analyse notamment approfondie par Braidotti dans *The Posthuman*)⁵⁸⁵.

Cette convergence des dominations, impliquant pour les écoféministes comme pour les posthumanistes la nécessité d'une convergence des luttes, nous semble se trouver implicitement au cœur même du projet narratif de *Il pianeta*. En effet, le roman met en scène la libération et le regroupement de plusieurs êtres marginalisés et exploités en raison de leur écart par rapport à un certain idéal de "l'humain" (les animaux en tant que non-humains, le nain en tant qu'humain à la physionomie "anormale"), puis leur lutte victorieuse contre un homme aux ridicules velléités virilistes, se considérant lui-même comme l'incarnation de l'idéologie capitaliste – aboutissement le plus extrême du processus historique qui a mené au règne sans partage de la raison instrumentale et à l'exploitation systématique de tout être ne correspondant pas à la norme du "sujet rationnel".

Cette dimension se retrouve d'ailleurs en filigrane dans le choix du cirque comme précédent cadre de vie personnelle et professionnelle des quatre personnages principaux. Le cirque constitue avant tout, comme cela a été précédemment relevé par certains critiques, une métaphore de la société contemporaine, dont il permet de mettre en évidence les aspects les plus absurdes et les plus grotesques⁵⁸⁶. Mais plus qu'une simple métaphore, il peut également être vu comme une synecdoque (à la fois image de la société et partie singulière de cette dernière) particulièrement bien choisie, étant, avec la foire, le lieu où s'entrecroisent traditionnellement l'enfermement, la dénaturation et l'exploitation des animaux et la monstration sans vergogne des humains "difformes" ou "monstres", à des fins de divertissement des uns et d'enrichissement des autres. En l'occurrence, Mamerte n'est pas exhibé mais plutôt

⁵⁸⁵ Voir *supra*, p. 130.

⁵⁸⁶ Voir notamment le chapitre sur Volponi dans PISCHEDDA Bruno, *La grande sera del mondo*, *op. cit.*, p. 277-306.

rabaisé à l'extrême en raison de sa différence radicale et de sa proximité apparente avec l'animalité : en dépit du vernis technico-linguistique tentant de cacher le caractère humiliant de son travail, d'un point de vue symbolique, il serait difficile d'imaginer une tâche plus vile : il est en effet chargé de ramasser, pendant et après les spectacles, les excréments de tous les animaux du cirque, ce qui le place encore en dessous d'eux dans la hiérarchie des êtres. Il parviendra cependant par la suite à faire de cette "expertise" une force, trouvant de multiples usages à ses propres sécrétions et à celles de ses compagnons, et transformant également la « merde » en arme linguistique et rhétorique des plus tranchante. Sa "différence" est de manière plus générale devenue une force dans le monde radicalement bouleversé où se déroule l'histoire, puisque c'est elle, comme on l'a vu, qui lui permet de s'adapter sans broncher aux nouvelles conditions de vie et d'opérer sa transformation progressive en « animal », perçue comme une nécessité pour des raisons à la fois de survie et d'émancipation.

Dans le même temps, c'est l'animalité elle-même, dans toute sa différence par rapport à la norme de l'humain, qui devient valeur en soi voire valeur suprême, comme le suggèrent les discours de Roboamo. Ce renversement axiologique, au-delà de ses implications post-anthropocentristes déjà indiquées, pourrait également être interprété comme une invitation, lancée à tous les opprimés, à réaliser leur propre libération non pas en s'assimilant à l'être oppresseur (chose que dans une certaine mesure les animaux du groupe font presque jusqu'à la fin, chacun cultivant au plus haut point les compétences typiquement humaines que leur ont enseignées leur maître), mais en s'appropriant les caractéristiques qui leur ont été traditionnellement imposées, afin de leur conférer une valeur positive. Ainsi, l'exclusion de la sphère de la « raison » qui a si longtemps justifié l'exclusion des animaux de celle de la morale devient refus volontaire de l'intellect ainsi que de l'« intériorité », et affirmation de la supériorité des autres dimensions de l'existence.

Ce processus de revalorisation-revendication de sa propre différence par une catégorie d'êtres marginalisés peut naturellement être vu avant tout comme la reproduction d'une stratégie de base de tout mouvement de libération – c'est entre

autres l'option préférée par de nombreuses féministes par opposition à l'assimilation, en une alternative binaire dont Val Plumwood dénonce la prédominance, le simplisme et le manque d'efficacité dans *Feminism and the Mastery of Nature*. C'est clairement ce type de dynamique qui apparaît si l'on s'arrête au premier niveau de lecture de *Il pianeta*, celui de l'utopie antihumaniste et de la prise de pouvoir de la nature sur les ruines de la civilisation ; lecture littérale qui n'est pas invalidée par l'existence déjà affirmée de différentes autres couches de sens, et qui condense d'ailleurs la majeure partie de la charge provocatrice et subversive du roman.

Mais l'on peut aussi interpréter différemment la célébration des vertus de l'animalité, à la lumière d'une lecture plus posthumaniste qu'antihumaniste, selon laquelle il faudrait voir dans ce récit non pas un véritable désir que l'humanité disparaisse, mais une fable mettant en scène un idéal vers lequel les humains devraient tendre aussi bien individuellement que collectivement. Dans cette optique-là, le parcours de Mamerte constituerait un appel, certes en des termes extrêmes et fantaisistes, à récupérer un rapport perdu avec l'animalité à la fois extérieure et intérieure : autrement dit, à refonder notre relation bien concrète avec les animaux non-humains pour construire ensemble le « zoo-égalitarisme » que Rosi Braidotti appelle de ses vœux, tout en renouant avec l'animalité de l'espèce humaine elle-même, si longtemps et durement refoulée pour permettre à cette dernière de se définir en opposition avec le reste du vivant.

Cet appel à reconnaître notre propre animalité résonne bien sûr avec les réflexions de nombreux penseurs posthumanistes, par exemple Marchesini, dont tout le travail est marqué par la volonté de replacer la construction de l'espèce humaine, avec toutes ses particularités, au sein du processus de l'évolution darwinienne (à l'opposé de la conception « épiméthéenne » de l'humanité comme exception à la règle). Mais il est aussi et surtout possible de faire une lecture posthumaniste de *Il pianeta* et surtout de la "transformation" de Mamerte en animal indéfini à la lumière des réflexions de

Cimatti exposées précédemment⁵⁸⁷. Pour rappel, le philosophe italien développe, à partir du concept deleuzien de « devenir-animal », l'idée d'une récupération de l'animalité de l'être humain comme condition à la réalisation de modalités existentielles nouvelles et proprement posthumanistes. Il ne s'agit pour lui ni d'une volonté transhumaniste d'améliorer l'humain, ni d'une velléité régressive aspirant à retrouver une animalité idéalisée ; mais plutôt de se reconnecter avec notre animalité fondamentale et avec l'immanence qui est sa dimension propre, d'abolir les frontières entre intérieur et extérieur, entre vivant et non-vivant et entre vie humaine et vie non-humaine, avec pour conséquence nécessaire la transition vers un mode de vie post-anthropocentriste.

En ce sens, la métamorphose de Mamerte n'incarnerait pas simplement un désir d'élimination de l'humanité et de régression vers un état antérieur, mais matérialiserait certaines pistes à suivre pour un renouvellement radical de notre manière d'être au monde : primauté du corps, non-séparation ontologique de l'humain par rapport au reste du vivant et de l'existant, et capacité à se libérer de la réflexivité propre à l'être humain, qui l'empêche d'accéder au plan d'immanence et d'habiter réellement le monde.

Ce dernier point nous paraît faire écho à la notion de Réel (pris dans le sens lacanien de tout ce qui n'est pas organisé par l'ordre symbolique ; le Réel est donc assimilable à l'appréhension du monde propre à la psychose) convoquée par Giorgio Mobili dans le contexte de son analyse de la corporéité dans *Il pianeta*. Après avoir évoqué la façon dont le « trou » de Mamerte semble matérialiser l'effacement de toute distinction entre extérieur et intérieur, et donc *in fine* de l'existence même d'une intériorité à proprement parler, ainsi que de la différence entre le corps et le monde, le critique affirme que, dans *Il pianeta* comme dans *Corporale*, le Réel tend à s'introduire partout et tout contaminer, dans un processus proche de la perception psychotique. Il affirme cependant que si la perception du monde « hyper-réelle » de Gerolamo Aspri

⁵⁸⁷ Voir *supra*, p. 124-125.

comme conglomérat de matière chaotique peut effectivement être définie par les termes de psychose et de Réel, elle ne serait pas vraiment équivalente de ce que peut être une perception animale, cette dernière ne pouvant avoir de Réel puisqu'elle serait étrangère à toute représentation symbolique⁵⁸⁸. On pourrait alors en déduire (ce que Mobili ne fait pas) que l'écriture chaotique, explosive et hyperesthésique de *Il pianeta* est en quelque sorte à cheval entre les deux types de perception (psychotique et animale) et donne justement à voir la manière dont une perception dérégulée par la psychose – qui semble être au moins en partie celle de Mamerte – ne constituerait pas une pure aliénation mais posséderait une force subversive capable de voir au-delà de l'ordre imposé par la société et par le symbolique. Elle serait alors bien plus proche que notre perception habituelle de ce plan d'« immanence » appelé de ses vœux par Cimatti comme une dimension existentielle à (re)découvrir.

L'abandon du symbolique est d'ailleurs explicitement mis en scène à la fin du roman, à travers la destruction et la transformation en nourriture du poème jusque-là conservé précieusement par le nain. On peut là encore estimer que le récit montre la réalisation la plus extrême d'un choix existentiel que les lecteurs devraient considérer comme une direction, une piste à suivre en vue du renouvellement de l'existence humaine, plutôt qu'un idéal auquel aspirer littéralement. C'est de la même manière que la quête d'Aspri pourrait être définie en partie comme posthumaniste, dans la mesure où il recherche le dépassement du dualisme corps-pensée pour accéder à une perception pure sans distinction entre sujet et objet, matière et vie, etc. – et il semble d'ailleurs parfois presque se trouver sur le plan d'immanence, là où la vie n'est qu'un flux unique. Mais il ne s'agit que d'épiphanies ponctuelles et il reste la plupart du temps coincé dans une activité mentale frénétique et un type de perception plus traditionnel. Cet "échec" de la quête d'immanence posthumaniste paraît inévitable dans le cadre d'un roman au contexte plus réaliste que celui de *Il pianeta*, à cheval entre post-apocalyptique et merveilleux ; ce qui tendrait à confirmer et renforcer l'hypothèse

⁵⁸⁸ MOBILI Giorgio, *Irritable Bodies*, op. cit., p. 146-151.

avancée plus haut avec Tiziano Toracca selon laquelle le statut d'acmé attribuable à *Il pianeta* au sein de la parabole idéologique de Volponi est étroitement lié au choix d'un genre littéraire différent et au basculement complet dans l'imaginaire.

Revenons une fois encore, pour conclure ce paragraphe, aux analyses de Plumwood. Nous avons mentionné son rejet de l'alternative classique entre les deux principales voies choisies dans le cadre de la lutte féministe : l'assimilation à l'opresseur d'un côté, la différenciation totale de l'autre. Rappelons que tout l'objectif de son raisonnement dans *Feminism and the Mastery of Nature* est précisément de proposer une « troisième voie », capable de combiner deux exigences qu'elle considère comme nécessaires et bien moins incompatibles que la tradition ne tente de les faire apparaître, à savoir celles de reconnaître la continuité d'une part, et la différence d'autre part⁵⁸⁹. Dans le cas du féminisme, la solution consisterait à reconnaître l'appartenance pleine et entière des femmes à l'humanité ainsi qu'à la sphère morale et politique, tout en prenant acte des spécificités féminines qui se sont développées tout au long de l'histoire biologique et culturelle (comme l'empathie et la propension à prendre soin des autres) et en s'appuyant dessus pour promouvoir de nouvelles valeurs aptes à régénérer la société tout entière. Une lecture non littérale de *Il pianeta* pourrait reprendre à son compte cette possibilité de « troisième voie », et voir dans la transformation de Mamerte non pas un rejet total de l'humanité, mais un appel à renouveler et faire évoluer cette dernière à travers l'intégration de caractères propres à l'animalité (à laquelle elle appartient mais qu'elle a rejetée), ainsi qu'à fonder une nouvelle éthique sur la base de cette reconnaissance et revalorisation de l'animalité aussi bien « intérieure » qu'« extérieure » à l'humain. Il convient de préciser que nous n'entendons pas affirmer une identité des valeurs prônées par l'écoféminisme et par le roman de Volponi, mais plutôt éclairer la portée idéologique de ce dernier au moyen de la transposition à ce dernier du fonctionnement *structurel* de la pensée de Plumwood.

⁵⁸⁹ Voir *supra*, p. 130.

3. Vers une redéfinition posthumaniste de l'identité

Nous ne saurions conclure ce tour d'horizon des affinités existant entre l'utopie présente en filigrane dans *Il pianeta* et la pensée posthumaniste sans nous arrêter sur la question de l'identité. C'est une fois encore au sein du parcours de Mamerte, personnage dont l'évolution est l'un des enjeux centraux du roman, que nous trouverons les éléments les plus significatifs ; mais le style même adopté par Volponi comporte des caractéristiques contribuant fortement à suggérer l'utopie d'un monde défini par l'unité ontologique, la non-séparation et le mélange des identités.

Nous avons déjà défini le nain comme une sorte d'hybride – non pas au sens d'une véritable hybridité biologique, mais dans le sens où il réunit en lui, dès le début du récit, des traits physiques et comportementaux qui le rapprochent de l'animalité (on pense à sa difformité, à son absence totale de pudeur ou encore à la manière dont il ingère, comme les autres, tout ce qu'il trouve, sans se soucier de critères de goût ou même de comestibilité) et d'autres qui sont généralement reconnus comme propres à l'espèce humaine (comme son ingéniosité, son rapport aux objets et au passé ou son usage récurrent du feu). Il se laisse ensuite, tout au long de l'histoire, profondément influencer et transformer par le contact avec ses trois compagnons qui sont, eux, des animaux non-humains à part entière.

Cette forme d'hybridation que l'on pourra qualifier d'"existentielle" fait largement écho à la notion d'hybridité telle qu'elle est développée par les penseurs posthumanistes, et en particulier par Marchesini : l'idée que l'humain, en tant qu'espèce et en tant qu'individu, est fondamentalement le fruit d'un processus incessant d'hybridation avec les altérités qu'il rencontre est en effet au cœur de son ontologie⁵⁹⁰. C'est cette rupture avec la vision essentialisée de l'identité humaine propre à l'humanisme qu'il résume dans les termes suivants :

Mentre per la cornice umanistica l'ente non umano viene costretto in un ruolo
oppositivo per la realizzazione dei predicati umani – l'antropo-poiesi come

⁵⁹⁰ Voir *supra*, 132-137.

progetto di purificazione – viceversa per il paradigma postumanistico la condizione umana si realizza attraverso un processo di coniugazione-contaminazione con le alterità non umane⁵⁹¹.

Plus spécifiquement, la notion d'« épiphanie animale » abondamment théorisée par Marchesini est particulièrement pertinente ici, puisqu'elle désigne la manière dont le contact avec les altérités animales nous ouvre parfois à des modalités existentielles nouvelles ; elle correspond si bien à la transformation de Mamerte, d'abord imperceptible puis explicitement désirée, qu'elle pourrait avoir été forgée expressément pour décrire son parcours.

En ce sens, il serait justifiable de voir en Mamerte une sorte de héraut d'une nouvelle relation ontologique et identitaire à l'altérité, fondée non plus sur la séparation mais sur l'inclusion et la contamination permanente, ainsi que sur la reconnaissance explicite de tout ce que nous devons aux « autres » dans la construction de notre être actuel.

Au-delà de son caractère d'hybride humain-animal, le nain possède d'autres caractéristiques qui en font un personnage à l'identité mouvante et mettent en question la notion classique d'humanité. On pense notamment à son absence de véritable visage – ce propre de l'humain et principal attribut du sujet moral selon Levinas –, ce dernier ayant été ravagé à l'acide et remplacé par le fameux « trou » aux multiples fonctions ; mais aussi à la multiplicité de noms par lesquels il se fait appeler (Mamerte, « Zuppa », « Man », « Prometeo »...) sans que l'on sache jamais quel est son « vrai » prénom (encore moins son nom de famille). Picchione et Marchionne Picchione proposent une lecture intéressante de cette indécidabilité : pour eux, les noms multiples du nain et surtout son visage dévasté reflètent l'« irritabilité » de la planète, autrement dit l'inconsistance fluide de la terre en quête d'une nouvelle forme⁵⁹². Cette remarque sur

⁵⁹¹ MARCHESINI Roberto, « Ruolo delle alterità nella definizione dei predicati umani », *op. cit.*, p. 33-34. Trad. « Tandis que dans la conception humaniste l'être non-humain se retrouve coincé dans un rôle oppositionnel pour la réalisation des prédicats humains – l'anthropo-poïésis comme projet de purification –, selon le paradigme posthumaniste, au contraire, la condition humaine se réalise à travers un processus de conjugaison-contamination avec les altérités non-humaines. »

⁵⁹² PICCHIONE John, MARCHIONNE PICCHIONE Luciana, « Le modalità della disperazione apocalittica », *op. cit.*, p. 72.

les liens implicites entre le nain et la planète vient renforcer notre hypothèse selon laquelle ce serait sa “différence”, jusque-là motif de sa marginalisation, qui le rend capable de s’adapter à un environnement radicalement bouleversé et de basculer vers de nouvelles modalités existentielles, qui auraient probablement été inatteignables pour un humain “normal”.

Cette même différence le rapproche en outre du « sujet nomade » de Braidotti ; rappelons que la philosophe utilise l’expression pour décrire aussi bien l’essence profonde de l’identité contemporaine, en particulier féminine, que le mode d’être au monde propre à certains individus particuliers. Elle définit ainsi ce « nomadisme » au début de l’ouvrage qu’elle lui consacre :

In so far as axes of differentiation such as class, race, ethnicity, gender, age, and others intersect and interact with each other in the constitution of subjectivity, the notion of nomad refers to the simultaneous occurrence of many of these at once⁵⁹³.

Il nous semble que Mamerte, bien qu’il soit un homme, et donc étranger aux instances spécifiques du « nomadisme » qui caractérisent la féminité contemporaine, représente néanmoins un cas exemplaire de ce type de subjectivité stratifiée, donnant lieu à des expériences extrêmement différentes selon les contextes et la manière dont il se situe lui-même par rapport aux autres êtres. Il est amené à se représenter comme un être humain physiquement difforme et au bas de l’échelle économique et sociale tant qu’il se trouve dans le cirque ; comme appartenant à l’espèce humaine lorsqu’il apporte ses contributions « prométhéennes » au bon déroulement du voyage ; comme un animal dans les moments où il parvient à accéder au mode d’existence professé par Roboamo ; comme un être de sexe masculin hétérosexuel lors de son histoire avec la « suora di Kanton »... Le nain incarne donc au plus haut point la conception de l’identité anti-essentialiste portée par le posthumanisme et les courants de pensée proches de ce dernier, même si l’on pourrait objecter que son choix d’abandonner

⁵⁹³ BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects*, op. cit., p. 4. Trad. « Dans la mesure où des axes de différenciation tels que la classe, la race, l’ethnie, le genre, l’âge et d’autres encore s’entrecroisent et interagissent les uns avec les autres dans la constitution de la subjectivité, la notion de nomade désigne la survenue simultanée d’un grand nombre d’entre eux à la fois. »

complètement l'une des facettes principales de sa subjectivité (l'humanité) pour en embrasser une autre (l'animalité) sort du cadre posthumaniste et est même en contraste avec la mobilité ontologique qui le caractérise, puisque cela revient à rejeter une identité fixe pour la remplacer par une autre – certes supposément plus ouverte et plus vitale. Cependant, sa capacité à changer régulièrement et contextuellement d'identité pour s'adapter de façon créative, ainsi que la manière dont il accueille en lui l'altérité comme moteur d'évolution, en font malgré tout un personnage précurseur de l'imagination posthumaniste.

Il nous faut à présent préciser que la mutation n'est pas simplement la marque de son destin individuel, mais apparaît comme le caractère le plus récurrent et le plus constitutif de l'environnement dans lequel il évolue avec ses compagnons, comme le montre par exemple la liste des différents paysages extrêmes que nous avons dressée plus haut, ou la transformation, à la fin du roman, d'une forêt en lac sous l'effet d'une pluie torrentielle. Le monde entier apparaît comme une masse chaotique, en transformation constante et au sein de laquelle toute séparation étanche entre des éléments différents est abolie. Le néologisme de « natureculture »⁵⁹⁴ décrit particulièrement bien le continuum informe dans lequel les vestiges de la civilisation humaine ne constituent que des éléments du paysage que rien, sinon la conscience de ce qu'ils ont représenté dans le passé, ne distingue plus d'une nature débordante par laquelle ils ont été définitivement incorporés. Par ailleurs, comme nous l'avons anticipé, la langue même de Volponi contribue à créer cette impression d'unité et de mélange universels : elle regorge de procédés rhétoriques comme la métaphore ou l'accumulation chaotique qui lui permettent de rapprocher sans cesse des éléments très différents, la métonymie qui fait le lien entre la partie et le tout, ou encore la synesthésie qui est la figure du mélange par excellence. Le passage suivant, situé dans les premières pages, est un exemple paradigmatique et, pourrait-on dire,

⁵⁹⁴ Voir *supra*, p. 146.

programmatische, de la façon dont la narration tend à confondre allègrement les sphères auditives, visuelles, olfactives et tactiles :

Adesso al momento preciso in cui avrebbe attaccato la voce, esplode il latrato. È vicinissimo e scoperto come una lama. Questa volta modulato e meno forte. Ma fa lo stesso male alle orecchie e acuisce l'afrore del lezzo come se lo spalmasse sulle mucose⁵⁹⁵.

Tous ces procédés et d'autres encore concourent à créer la sensation d'une perception unitaire du monde et de toutes les manifestations de la vie, d'un souffle vital excluant toute hiérarchie et toute conceptualisation. On peut donc bien affirmer à la lumière de ces quelques remarques que la langue, pour Volponi, n'est pas un simple matériau mais constitue l'un des vecteurs actifs de la suggestion utopique. Zinato souligne d'ailleurs dans un article que l'auteur avait évoqué explicitement et à plusieurs reprises « una valenza ricompositiva e utopica insita nell'accumulo e nella libera associazione »⁵⁹⁶ – deux procédés qui sont effectivement au cœur de sa poétique en général, et abondamment utilisés dans *Il pianeta*, avec pour effet une sorte de recréation de la réalité fondée sur la continuité de l'existant.

On peut donc bien affirmer que la "morale" aussi bien explicite qu'implicite de *Il pianeta* est compatible avec les principes fondamentaux de la pensée posthumaniste de l'identité, humaine et non-humaine : rejet de l'identité comme essence en faveur d'une identité comme processus, absence de séparation étanche entre les êtres et les catégories ontologiques, contamination permanente comme moteur de l'évolution et, en dernière instance, de la vie même.

⁵⁹⁵ *PI*, p. 7. Trad. fr., p. 13 : « Or, au moment précis où la voix devrait attaquer, l'aboiement éclate, tout proche, et fulgurant comme une lame. C'est un cri modulé, ce coup-ci, et moins fort. Il reste cependant douloureux aux oreilles, et décuple l'exhalaison de la puanteur comme s'il en enduisait les muqueuses. »

⁵⁹⁶ ZINATO Emanuele, « La "chiara fantasia" : linguaggio e utopia nelle prose minori di Paolo Volponi », in RAFFAELI Massimo (dir.), *Paolo Volponi, il coraggio dell'utopia, op. cit.*, p. 129. Trad. « une valeur recompositive et utopique inhérente à l'accumulation et à l'association libre. »

Conclusion

Ce parcours au travers des différentes composantes du roman aux multiples facettes qu'est *Il pianeta irritabile* devrait nous permettre de répondre enfin à la question avec laquelle nous ouvrons ce chapitre : peut-on, ou non, parler à son propos d'utopie posthumaniste ? Il nous est encore une fois impossible d'apporter une réponse univoque, qui risquerait d'aplatir la complexité d'une œuvre dont la richesse consiste précisément à donner prise à de multiples interprétations possibles. Notre analyse devrait cependant avoir au moins fait apparaître clairement les cibles principales de la critique radicale autour de laquelle est construit le roman, et dont découle la nécessité de l'utopie ; nous pouvons, pour résumer notre propos, reprendre à notre compte la définition de *Il pianeta* par Alessandro Raveggi comme d'un « atto d'accusa anti-anthropocentrico e anti-economicistico » (« acte d'accusation anti-anthropocentrique et anti-économiste »)⁵⁹⁷. Nous avons montré que l'anti-anthropocentrisme en question prend des formes variées et se retrouve entrecroisé avec d'autres problématiques dans une logique d'intersection des causes et des luttes pour l'émancipation, amenant le lecteur à s'interroger sur un certain nombre d'enjeux au cœur du posthumanisme ou des courants qui lui sont rattachés, comme le *Material Ecocriticism* ou l'écoféminisme. En fin de compte, si l'originalité du roman a pour conséquence l'impossibilité de le réduire au statut d'illustration d'une idéologie quelle qu'elle soit, il nous semble pouvoir valider dans les grandes lignes la thèse de Fioretti, en affirmant d'une part que *Il pianeta* est un roman profondément utopique, et d'autre part que son utopie rassemble un grand nombre de critères permettant de la rapprocher des idées posthumanistes.

⁵⁹⁷ RAVEGGI Alessandro, « Animalità selvagge, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano, il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco », p. 249-265.

TROISIEME PARTIE – LA « TRILOGIE FANTASTIQUE »
D'ORTESE : UNE PROPOSITION ETHIQUE ECOFEMINISTE ?

Chapitre 7 – Présentation biographique et idéologique

Si ce travail n'est pas véritablement pensé comme une étude comparative, il comporte néanmoins une part d'attention approfondie à ce qui peut approcher ou au contraire éloigner les relations de nos différents auteurs aux questions qui nous occupent, ainsi que les formes que ces questions prennent au sein de leur poétique. L'un des points communs les plus frappants entre les biographies de Paolo Volponi et d'Anna Maria Ortese est l'adhésion (plus ou moins durable) au Parti Communiste, assortie cependant dans les deux cas d'une liberté et d'une autonomie de pensée telles que leur engagement dans le monde et dans l'écriture s'émancipe largement de ce cadre pour embrasser une vision politique et éthique plus vaste, par bien des aspects en avance sur leur temps. Nous avons vu comment le « schématisme didactique » perçu par certains dans le roman post-apocalyptique de Volponi ne l'empêche pas d'ouvrir sur des réflexions d'une grande complexité où s'entrelacent un anticapitalisme véhément et un anti-anthropocentrisme sensible à la vie sous toutes ses formes. Nous verrons que la prise de distance d'Ortese vis-à-vis du Parti et de son idéologie est encore plus radicale, et constitue sans doute une étape importante dans sa maturation consciente d'une éthique éminemment personnelle.

On peut ainsi parler pour ces deux auteurs d'une conscience écologique forte, ainsi que d'une forme d'élargissement de la solidarité à d'autres catégories d'êtres que celles traditionnellement prises en compte par le marxisme comme par la plupart des idéologies à l'époque où ils vivent et écrivent. C'est principalement à la lumière de cette problématique que nous pourrions opérer des rapprochements ponctuels entre certains aspects de leur pensée et de leur œuvre. Notons d'ailleurs que malgré les différences importantes pouvant éloigner ces deux figures singulières, aussi bien sur le plan biographique que sur celui de la poétique, les deux écrivains semblent avoir eu

une relation de grande estime réciproque, à en juger par une carte postale et une lettre de Volponi à Ortese, datant de 1975, conservées dans le fonds « Ortese » de l'*Archivio di Stato* de Naples.

Nous pourrions par conséquent nous demander de quelle manière le rapport particulier d'Ortese au Parti communiste (documenté, quoique de manière romancée, dans le diptyque *Poveri e semplici* et *Il cappello piumato*) interagit au fil du temps avec l'émergence toujours plus consciente et radicale d'une éthique du « care » qui étend les notions de responsabilité et de solidarité à l'ensemble du vivant, voire de l'existant. Laissons donc à présent Volponi de côté, pour explorer de manière synthétique et sélective le parcours de vie de l'autrice napolitaine, afin de déceler quelles sont les expériences ayant le plus influencé la formation de ses conceptions idéologiques éminemment personnelles, fondamentales pour saisir pleinement la portée des œuvres dont nous nous occuperons ensuite.

I. Une vie à l'enseigne de l'exclusion et de la marginalité

1. *Le petit dragon vert*

Anna Maria Ortese, née à Naples en 1914, a raconté en au moins deux lieux différents un même rêve qu'elle aurait fait durant son enfance, et auquel l'existence de ces deux versions, présentant un noyau narratif similaire mais également des divergences significatives, suffit à conférer une importance programmatique. La petite fille s'y voit entrer dans une chambre où se trouve un petit dragon aux yeux « infinitamente affettuosi, benevoli » (« infiniment affectueux, bienveillants »)⁵⁹⁸, et le tuer avec l'épée que vient de lui donner l'archange Michel à cet effet. L'autrice-narratrice affirme dans le récit recueilli dans *In sonno e in veglia* s'être réveillée avec un terrible sentiment d'effroi et de culpabilité et avoir été transformée par ce rêve, désormais consciente d'avoir comme « tutti gli uomini » (« tous les hommes ») « un

⁵⁹⁸ « Piccolo drago (conversazione) », in *In sonno e in veglia*, Milan, Adelphi, 1987, p. 168.

peccato e un debito immenso da pagare » (« un péché et une dette immense à payer »)⁵⁹⁹, sous-entendu envers la nature et les animaux.

Ce songe enfantin pourrait donc, à en croire Ortese elle-même, être considéré comme la matrice de sa sensibilité exacerbée pour toutes les altérités non-humaines et de son indignation face aux abus qu'elles subissent de la part de l'humanité. Il a aussi été à juste titre identifié par la critique comme l'une de ses principales sources d'inspiration pour le personnage de l'Iguane, autre reptile partageant sa couleur verte et son statut de victime des êtres humains. Nous aurons l'occasion de revenir sur la centralité du rêve dans l'exposition multiforme des positions anti-anthropocentristes de l'autrice napolitaine.

Mais nous pouvons d'ores et déjà nous intéresser de plus près à l'autre version du rêve, qui se trouve dans une lettre à Dario Bellezza et dans laquelle – comme le souligne Angela Borghesi – Ortese propose une interprétation plus directement autobiographique du dragon, auquel elle s'identifie en tant que membre d'une catégorie d'êtres humains marginalisés, les artistes, écrivains et autres gens « di dentro » (« de l'intérieur »), les « Non Normali » (« Non Normaux »), ceux qui refusent de se conformer à la « Trionfante Esteriorità » (« Triomphante Extériorité ») comme « sistema istituzionale e sociale » (« système institutionnel et social ») dominant et incarné par l'archange Michel, avatar de la « Moderna Romanità » (« Moderne Romanité »)⁶⁰⁰. Il nous paraît évident qu'il existe un lien entre cet épisode et le passage, dans l'un des textes qui composent *Corpo celeste*, où Ortese s'auto-décrit ainsi : « Uno scrittore-donna, una bestia che parla, dunque⁶⁰¹ ».

Le rapprochement est d'autant plus inévitable que le dragon est qualifié de « povera Bestia » (« pauvre Bête »)⁶⁰² dans la première version du rêve ; il nous indique

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 169

⁶⁰⁰ BORGHESI Angela, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 106.

⁶⁰¹ *Corpo celeste*, Milan, Adelphi, p. 52. Traduction de référence : *Corps céleste*, traduit de l'italien par Claude Schmitt, Arles, Actes Sud, 2000. Trad. fr., p. 63 : « Un écrivain-femme, autant dire une bête qui parle. » Dorénavant CC.

⁶⁰² *In sonno e in veglia, op. cit.*, p. 168.

donc clairement l'une des raisons pour lesquelles Ortese se place elle-même parmi les rangs des marginaux, à savoir la difficulté de se faire une place dans le milieu littéraire italien du XX^{ème} siècle lorsqu'on est une femme. Il suffira de rappeler qu'elle a commencé sa carrière durant les années du fascisme, autrement dit sous un régime dont l'idéologie impliquait la relégation totale des femmes à la sphère privée et à leur rôle d'épouses et de mères. Le fait que l'objet de la lettre à Bellezza soit une attaque portée publiquement par ce dernier à Elsa Morante, et que celle-ci y soit définie comme « uno dei Draghi più dolorosi e rispettabili di Roma » (« l'un des Dragons les plus douloureux et respectables de Rome »)⁶⁰³, suivie de près par Natalia Ginzburg, tendrait à confirmer que la féminité (du moins associée à l'activité d'écriture) est un facteur de marginalisation non négligeable. Ce n'est toutefois pas le seul, comme le suggère l'intégration de Dario Bellezza lui-même à la liste, ainsi que de l'insigne « Dragon » récemment « abattu », logiquement identifié par Borghesi comme étant Pier Paolo Pasolini. La différence fondamentale distinguant du commun des mortels les pauvres « dragons », lesquels doivent selon Ortese faire l'objet d'une ardente protection, résiderait alors plutôt dans un certain type de sensibilité et d'anticonformisme, ou liberté totale de pensée.

Ces quelques éléments d'interprétation peuvent sembler en contradiction avec la lecture du même rêve comme éveil d'une conscience anti-anthropocentriste dans *In sonno e in veglia* ; il est cependant plus pertinent de voir dans la coexistence de ces deux versions la manifestation, au sein de l'écriture semi-autobiographique et épistolaire d'Ortese, d'une tendance essentielle pour comprendre les enjeux éthiques et politiques au cœur des trois romans de la « trilogie fantastique », objets premiers de la présente étude. Il s'agit de la prédilection de l'autrice pour les figures polysémiques, autrement dit sa propension à créer des personnages – aux traits généralement animaux, comme le Dragon – concentrant des caractéristiques diverses dont la convergence leur confère *in fine* une même fonction : celle d'incarner les victimes de l'oppression dans leur

⁶⁰³ BORGHESI Angela, *Una storia invisibile, op. cit.*, p. 106.

multiplicité et leur variété, et de souligner la proximité ontologique entre ces différentes victimes ainsi que les liens structurels entre les dominations. Les figures comme le Dragon, l'Iguane ou le Chardonneret, par la manière dont ils laissent ouverte la porte à des interprétations variées et parfois – en apparence – incompatibles, se font les véhicules d'une pensée de la différence et des diverses marginalisations ou discriminations qui y sont liées, dont nous pouvons tenter de retracer brièvement les origines et le développement dans la vie d'Ortese.

2. La pauvreté comme première prise de conscience

La double parabole du petit Dragon (tel nous semble être le statut de ce récit situé dans l'enfance de l'autrice et rétrospectivement investi d'une signification morale programmatique de tous ses engagements futurs) nous a déjà permis d'entrevoir un élément constitutif de la relation entre la biographie d'Ortese, ses conceptions idéologiques et sa poétique : elle se perçoit elle-même comme marginale, et c'est cette expérience personnelle qui se trouve au fondement de sa sensibilité pour ainsi dire infinie à la souffrance de tous les exclus ou « ultimi » (les « derniers », terme récurrent sous sa plume).

Cette marginalisation – avant d'être redoublée par le statut d'« écrivain-femme » et par son anticonformisme – est avant tout le corollaire inéluctable de l'appartenance à une classe sociale défavorisée. Anna Maria Ortese a, en effet, passé la plus grande partie de sa vie dans des conditions de pauvreté parfois extrême, au point que son travail littéraire a régulièrement été entravé par une véritable détresse économique et par l'insuffisance des lieux de vie auxquels cette dernière la contraignait, notamment en termes de silence et de tranquillité. Cette omniprésence des préoccupations financières est amplement documentée par la biographie de Luca Clerici, qui rapporte en particulier la façon dont les relations d'Ortese avec ses éditeurs successifs ont été marquées par des demandes constantes d'acomptes sur des livres à venir, qu'elle devait parfois rembourser faute de parvenir à achever certains projets, et qui dans tous les cas l'empêchaient au moment de la publication de jouir d'un répit pourtant bien

mérite, puisqu'elle avait alors déjà reçu de manière anticipée tout l'argent que pouvait lui rapporter son travail d'écriture⁶⁰⁴.

Ses origines familiales ne sont pourtant pas aussi miséreuses qu'on pourrait le croire. Cristina Vignali De Poli affirme, au début de son récent ouvrage sur le parcours littéraire et idéologique d'Ortese, que la famille de cette dernière appartient à la « petite-bourgeoisie napolitaine, même déchuée »⁶⁰⁵, évoquant à l'appui des détails biographiques comme le fait qu'elle a appris le piano et sa sœur la peinture ou que ses frères ont fait des études, contrairement à elle qui a très tôt arrêté l'école (mais qui faisait les devoirs des autres). La chercheuse, comme d'autres lecteurs attentifs d'Ortese, invite également à relativiser le « mythe de l'absence de culture »⁶⁰⁶ longtemps alimenté par l'écrivaine elle-même : elle a été en contact très tôt avec certains grands classiques de la littérature, comme *Les Misérables* que son père leur lisait à haute voix, et a beaucoup lu tout au cours de sa vie, manifestant à travers ses œuvres, ses écrits journalistiques et ses échanges épistolaires une grande connaissance de la littérature aussi bien italienne qu'étrangère.

Au-delà de ces nécessaires précisions, on ne peut cependant nier qu'Anna Maria et sa famille ont effectivement vécu de nombreuses années dans la misère. C'est notamment le cas durant les six années passées en Libye, où ils ont déménagé autour de ses six ans après que son père y a reçu en « concession » de la part de l'État italien, pour lequel il travaillait, un immense terrain. Il commence à construire une maison qui ne sera cependant jamais terminée du fait du manque d'argent, et ils vivront plusieurs années dans une sorte de campement partiellement à ciel ouvert et privé de meubles. Anna Maria n'en a pourtant pas un souvenir entièrement négatif, mais plutôt celui d'une forme de sérénité, et affirme par la suite avoir eu en Afrique ses premiers vrais

⁶⁰⁴ CLERICI Luca, *Apparizione e visione*, op. cit. Sauf indications contraires, c'est à la biographie extrêmement complète d'Ortese par Clerici que nous nous référerons pour tout ce qui concerne la vie de l'autrice.

⁶⁰⁵ VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'Iguana : le parcours littéraire et idéologique d'Anna Maria Ortese*, op. cit., p. 29.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

contacts avec la nature et regretter cette vie au cœur des « grandi spazi » (« grands espaces »)⁶⁰⁷. C'est au moment du retour en Italie, à l'âge de douze ans, qu'elle découvre véritablement ce qu'est la pauvreté ainsi que la « cruauté » dont elle s'accompagne souvent, prise de conscience qu'elle définit elle-même comme un « trauma orribile » (« traumatisme horrible »)⁶⁰⁸.

Cette situation dure jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle elle se retrouve exacerbée par la destruction de leur appartement lors d'un bombardement ; toute la famille doit alors fuir et ne cessera de déménager tout au long de la guerre, parfois jusque dans le Nord de l'Italie ; c'est à ce moment-là, après une dizaine d'années passées à Naples dans le logement de Via Piliero, que commence pour Anna Maria une forme d'errance sans fin qui caractérisera presque toute sa vie d'adulte, au point que Monica Farnetti voit dans les « spostamenti » (« déplacements ») géographiques l'une des principales constantes de son existence⁶⁰⁹. Elle habite de nouveau à Naples avec ses parents, ses frères et sa sœur Maria de 1945 à 1950 ; elle affirmera dans l'entretien avec Dacia Maraini que la guerre a porté le coup fatal aux finances de la famille et les a plongés dans le dénuement le plus profond :

Ho avuto proprio fame. Una fame angosciosa, da mangiarsi le scarpe bollite. Come ho fatto a sopravvivere, non lo so. [...] Non avevo neppure casa: con i miei, andavamo come zingari da un posto all'altro⁶¹⁰.

C'est entre autres pour remédier à ces conditions économiques difficiles qu'elle se met à partir des années 1950 à changer régulièrement de ville et de région, enchaînant les séjours plus ou moins longs (presque toujours avec sa sœur Maria, qui restera jusqu'à la fin sa compagne de vie la plus constante) à Milan, à Rome ou encore à Gênes.

⁶⁰⁷ Voir pour cette expérience enfantine, et plus généralement pour un retour d'Ortese sur son enfance, l'entretien avec Dacia Maraini dans MARAINI Dacia, *E tu chi eri ? Interviste sull'infanzia*, Milan, Bompiani, 1973, p. 22-35.

⁶⁰⁸ STAJANO Corrado, « Fiaba di un sogno interrotto », *Corriere della Sera*, 27 avril 1988, p. 19, cité dans CLERICI Luca, *Apparizione e visione*, op. cit., p. 52.

⁶⁰⁹ FARNETTI Monica, *Anna Maria Ortese*, op. cit., p. 4.

⁶¹⁰ MARAINI Dacia, *E tu chi eri ?*, op. cit., p. 31. Trad. « J'ai réellement connu la faim. Une faim angoissante, à en faire bouillir ses chaussures pour les manger. Comment j'ai réussi à survivre, je l'ignore. [...] Je n'avais même pas de logement : avec ma famille, nous nous déplaçons comme des gitans d'un endroit à l'autre. »

Milan est la ville où les deux sœurs passeront la plus grande partie des décennies suivantes, et celle où Anna Maria voit sa carrière journalistique décoller, collaborant au fil des ans avec de nombreux journaux et revues aux orientations idéologiques les plus variées. Cette activité plus ou moins régulière ainsi que les publications et republications de ses œuvres littéraires, dont certaines obtiennent un succès immédiat et plus ou moins important, ne lui permettent pourtant pas d'atteindre une réelle stabilité financière avant un âge avancé ; c'est en effet en 1986, avec l'application en sa faveur de la « Legge Bacchelli » qui lui accorde une rente d'État en vertu de son statut d'Italienne « illustre », qu'elle peut enfin cesser de se préoccuper pour sa situation et en particulier pour les problèmes de logement. Elle achète avec l'argent obtenu une petite maison à Rapallo, en Ligurie, où elle passera ses dernières années après des décennies de déménagements volontaires ou forcés, et de désespoir face à l'impossibilité de trouver des conditions de vie lui permettant de se concentrer sur l'écriture comme elle l'aurait voulu.

Les difficultés matérielles en tout genre ont donc caractérisé une grande partie de l'existence d'Ortese, et cette expérience fondamentale du dénuement et de la marginalisation économique informe un grand nombre de ses écrits journalistiques, mais aussi de ses œuvres littéraires, qu'il s'agisse des textes fictionnels et semi-autobiographiques composant les recueils de nouvelles *Angelici dolori* (1937, sa première œuvre publiée, chez Bompiani) et *L'infanta sepolta* (1950, deuxième publication), du célèbre ouvrage *Il mare non bagna Napoli* (1953), composé aussi bien de nouvelles que de reportages sur la cité parthénopéenne, ou encore des romans constituant ce que la critique appelle sa « trilogie autobiographique » : *Il porto di Toledo* (1975), *Poveri e semplici* (1967) et *Il cappello piumato* (1979). On peut notamment mentionner le leitmotiv du « trimestre » – autrement dit le loyer – qui scande les deux derniers textes cités, plongeant dans l'angoisse à l'approche de chacune de ses

échéances la narratrice Bettina, alter ego d'Ortese, ainsi que ses amis, eux aussi venus du Sud pour tenter de trouver le bonheur à Milan⁶¹¹.

La mise en scène récurrente de personnages réels ou fictifs vivant dans une pauvreté plus ou moins extrême se double de fréquents jeux de contrastes visant à faire ressortir le gouffre qui sépare les classes sociales les plus aisées des plus défavorisées. Cette conscience aiguë des inégalités économiques imprègne tout particulièrement les différentes représentations de Naples proposées par Ortese. C'est déjà le cas de manière plutôt implicite dans certaines nouvelles d'*Angelici dolori* (par exemple « L'avventura », avec l'écart évident entre la pauvreté de la narratrice et la richesse du jeune homme dont elle est amoureuse, Enrico, ou « Quartiere » avec la description des différents voisins de la famille, parmi lesquels une cantatrice qui laisse transparaitre son mépris de classe)⁶¹². Cette attention aux disparités sociales, qui augmentent vertigineusement en Italie avec la Seconde Guerre mondiale puis avec le « boom économique », se fait beaucoup plus explicite dans les deux ouvrages napolitains par excellence que sont *Il mare non bagna Napoli* puis, beaucoup plus tard, *Il porto di Toledo*. Dans ce dernier, la narratrice Damasa (autre alter ego partiel de l'autrice avec Bettina) décrit Toledo, transfiguration transparente de Naples, comme littéralement coupée en « due città » (« deux villes ») qui font l'objet de plusieurs passages de description détaillée : d'un côté la « Toledo di luce » (« Toledo de lumière »), autrement dit la partie riche et fastueuse de la ville, et de l'autre le fameux port où habite la famille de Damasa, lieu de misère et de marginalité. Nous pouvons citer le début du premier paragraphe évoquant ce contraste :

⁶¹¹ On rappellera que ces deux romans autobiographiques, malgré les douze ans qui séparent leurs publications, constituent un véritable diptyque, étant l'un et l'autre nés d'un même manuscrit originel d'une quarantaine de pages rédigé quelques années auparavant, et reprenant la même narratrice et protagoniste dont l'histoire d'amour avec son confrère journaliste surnommé Gilliat est l'objet principal du récit. Pour une explicitation de cette genèse conjointe par l'autrice elle-même, voir le premier chapitre de *Il cappello piumato*, in ORTESE Anna Maria, *Romanzi*, vol. I (éd. FARNETTI Monica), Milan, Adelphi, 2002, p. 153-181. Pour les points communs et les différences entre les deux textes, voir notamment FARNETTI Monica, « I romanzi di Anna Maria Ortese », *Ibid.*, p. IX-LXVII.

⁶¹² Voir, sur les disparités sociales dans *Angelici dolori*, VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'iguana*, *op. cit.*, p. 82-98 ; on peut plus généralement se référer à cet ouvrage pour tout ce qui concerne les positions idéologiques d'Ortese sur la période 1937-1965.

me ne andavo verso la città alta, o Reale, di cui cominciavo ad ammirare la bellezza dei palazzi, la Reggia (sul limitare), le nuove piazze, i Giardini. Tra questa città e la nostra, del porto toledano, vi era – benché nessun preciso confine le dividesse, e anzi innumerevoli scalette e scalettine di pietra l’una all’altra, eternamente, come venuzze dorate le congiungessero –, vi era un divario immenso, tale che pareva una invisibile muraglia di sole separasse le due città⁶¹³.

Ces contrastes se retrouveront dans les romans qui nous intéressent, principalement dans *L’Iguana* avec l’opposition entre la richesse du comte Daddo et le dénuement de ses hôtes, les nobles déchus de l’île d’Ocaña – pour ne pas parler de la misère matérielle et morale de l’iguane elle-même – et dans *Il cardillo addolorato* avec celle entre la fortune présentée comme infinie du prince Neville, dont on suit le point de vue la plupart du temps, et la pauvreté plus voulue que subie de ses protégés, à savoir son ami Albert Dupré et la jeune épouse de celui-ci, la mystérieuse Elmina. Plus précisément, c’est cette dernière qui prend la décision, inexplicable aux yeux des observateurs, de vendre la totalité des cadeaux plus précieux les uns que les autres envoyés par Neville puis de donner le fruit de cette vente à des organismes de charité⁶¹⁴, se retrouvant après la mort de son mari à devoir vivre du seul fruit de son travail de couturière, alors qu’elle aurait pu mener un train de vie opulent. Nous aurons l’occasion de revenir sur la personnalité complexe et mystérieuse d’Elmina, mais nous pouvons d’ores et déjà indiquer qu’elle est l’un des seuls personnages ortésiens à opter de leur plein gré (et, pourrait-on dire, de manière très franciscaine) pour la pauvreté, cette dernière étant généralement, et logiquement, une condition subie.

Les textes et passages cités ne représentent que quelques exemples de ce que l’on pourrait appeler une véritable obsession pour le thème de la pauvreté et des inégalités économiques et sociales, discernable dans la quasi-totalité de l’œuvre littéraire

⁶¹³ *Il porto di Toledo*, Milan, Adelphi, 2018 (1^{ère} éd. Rizzoli, 1975), p. 102-103. Trad. : « je m’en allais vers la ville haute, ou Royale, dont je commençais à admirer la beauté des palais, le Palais royal (à la frontière), le nouvelles piazze, les Jardins. Entre cette ville et la nôtre, celle du port de Tolède, il y avait – bien qu’aucune frontière précise ne les séparât, et au contraire, d’innombrables escaliers et petits escaliers de pierre les joignassent l’une à l’autre, éternellement, comme des veinules dorées –, il y avait un fossé immense, tel qu’il semblait qu’une muraille de soleil invisible séparât les deux villes. »

⁶¹⁴ *Il cardillo addolorato*, Milan, Adelphi, 1993, p. 158-159. Traduction de référence : *La douleur du chardonneret*, traduit de l’italien par Louis Bonalumi, Paris, Gallimard, 1997. Dorénavant CA.

d'Ortese. C'est le premier sens dans lequel on peut affirmer que l'expérience vécue de l'autrice se trouve constamment transcrite et transfigurée dans son œuvre, bien au-delà de la part de cette dernière généralement qualifiée d'autobiographique ou de para-autobiographique. Nous pouvons à présent nous concentrer sur deux autres motifs récurrents et tout autant liés à sa trajectoire personnelle et affective : l'exil, et plus généralement la perte au sens large du terme.

3. L'exil et la perte

Ce n'est pas un hasard si la notion de perte se trouve au cœur du titre même d'une monographie importante sur Ortese⁶¹⁵ ; elle est en effet, pour Vilma De Gasperin, l'un des piliers du vécu émotionnel de l'autrice napolitaine, et en tant que tel rien moins que la matrice même de son écriture littéraire.

En effet, sa première composition littéraire, à savoir le poème intitulé *Manuele*, publié en 1933 sur la revue *L'Italia letteraria*, n'est autre qu'une réaction au décès en mer de l'un de ses frères et une tentative de sublimer la douleur causée par le deuil. Selon De Gasperin, la tonalité élégiaque du poème, mais aussi plus généralement la centralité des motifs de la perte et du deuil dans l'œuvre d'Ortese, souvent associés à la remémoration nostalgique d'une enfance considérée comme une sorte d'Éden disparu à jamais, sont des éléments qui trahissent tout particulièrement l'influence de Leopardi sur notre autrice, dont on sait qu'il était l'un des écrivains favoris⁶¹⁶. L'une de ses premières nouvelles, « Pellerossa »⁶¹⁷, a également comme raison d'être (bien entendu partielle) celle de soulager l'autrice, mais aussi sa mère, de la souffrance dans

⁶¹⁵ DE GASPERIN Vilma, *Loss and the Other*, op. cit..

⁶¹⁶ En témoigne notamment l'article « Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi », d'abord paru dans la *Gazzetta di Venezia*, 14 février 1939, p. 3, puis republié dans *Da Moby Dick all'Orsa bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte* (éd. FARNETTI Monica), Milan, Adelphi, 2011, p. 11-19. Nous renvoyons à l'ouvrage de De Gasperin pour une analyse approfondie des affinités thématiques et stylistiques, allant parfois jusqu'à la citation presque textuelle, entre Leopardi et Ortese.

⁶¹⁷ « Pellerossa », in *Angelici dolori e altri racconti* (éd. CLERICI Luca), Milan, Adelphi, 2006 (1^{ère} éd. Bompiani, 1937 ; s'ajoutent ici au texte original des nouvelles tirées d'autres recueils voire inédites), p. 21-30.

laquelle elles sont plongées par l'absence d'Emanuele, en réévoquant un épisode joyeux dont il était protagoniste pour en quelque sorte le faire revivre⁶¹⁸.

Par la suite, Anna Maria perd deux autres frères pendant la Seconde guerre mondiale, Raffaele et Antonio ; ce dernier deuil est sans doute le plus terrible dans la mesure où il s'agit de son jumeau, qui avait lui aussi des ambitions littéraires et dont elle fera publier l'unique nouvelle sur *Il Meridiano*⁶¹⁹.

La disparition précoce de ces trois figures fondamentales pour la jeune Ortese, redoublée par le départ du dernier frère encore vivant, Francesco, qui devient marin comme avant lui Emanuele et Raffaele, semble donc avoir constitué une rupture brutale au sein de son existence, la faisant basculer d'une adolescence somme toute insouciant dans « l'Ère de la Désolation », pour reprendre l'expression emblématique de *Il porto di Toledo*. Au-delà de sa propre douleur, elle voit le reste de sa famille et en particulier sa mère être définitivement transformés, et baignera durant plusieurs années dans une atmosphère délétère marquée par le deuil impossible du premier fils disparu.

L'autre « perte » que l'on peut également évoquer ici est représentée par l'échec de sa grande histoire d'amour, vécue à Milan dans les années 1950 avec le journaliste Marcello Venturi et dont l'histoire de Bettina et Gilliat dans le diptyque *Poveri e semplici-Il cappello piumato* constitue la transfiguration. La rupture est particulièrement douloureuse et pourrait même l'avoir conduite à une tentative de suicide ; dans tous les cas, c'est à partir de ce moment-là que sa vision de Milan change et qu'elle se met à éprouver une hostilité croissante pour la capitale économique⁶²⁰. Selon le témoignage d'Adelia Battista (que tendrait à confirmer ce que l'on sait de la suite de la vie d'Ortese), la fin subie de cette histoire a non seulement mis un terme précoce à la vie

⁶¹⁸ Voir, ici aussi, l'épisode correspondant dans *Il porto di Toledo*, p. 64-76 pour la retranscription de la nouvelle et p. 81-82 pour la réaction de la mère de Dasa à sa lecture.

⁶¹⁹ CLERICI Luca, *Apparizione e visione, op. cit.*, p. 40-42

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 300-319.

sentimentale d'Ortese, mais l'aurait même induite à renoncer en quelque sorte à toute existence sexuelle :

viveva già con un atteggiamento senile [...]. Fisicamente appariva come una monaca, come se avesse deciso quasi di scomparire, di non essere più una donna⁶²¹.

Il saute en tout cas aux yeux, à la lecture de ses œuvres, que l'histoire d'amour au sens traditionnel (entre un homme et une femme) y est systématiquement présentée comme vouée à l'échec ou comme appartenant à un passé révolu, et fait l'objet de la part des personnages soit d'une nostalgie confinant au désespoir, soit d'une pure et simple indifférence (on pense ici à Elmina dans *Il cardillo addolorato*, insensible à la passion qu'elle suscite chez les trois personnages masculins principaux et à leurs demandes en mariage successives, qu'elle accepte par pur sens du devoir).

Différents critiques se sont attachés à interpréter l'évolution idéologique et poétique d'Ortese à la lumière de cette expérience répétée de la perte comme deuil aussi bien littéral que sentimental. Particulièrement intéressantes pour la suite de notre propos sont les lectures proposées par De Gasperin et Vignali De Poli. La première analyse le parcours de l'écrivaine comme un changement progressif de focalisation, passant de la perte d'un être aimé singulier à l'attention à des « Autres », humains et non-humains, et à leur souffrance, dans des écrits de plus en plus « engagés » vis-à-vis du monde et de la vie dans sa totalité. Elle décèle en outre une étroite corrélation entre les traitements du thème de la perte et de la souffrance d'un côté, et les genres littéraires choisis de l'autre : les courtes nouvelles et les romans d'inspiration autobiographique ainsi que la poésie véhiculeraient plutôt des représentations d'un deuil personnel et de « l'absence de l'autre », tandis que les écrits plus fantastiques ou merveilleux se concentrent principalement « sur la souffrance de l'Autre »⁶²².

Quant à Vignali De Poli, elle consacre une partie de sa monographie à l'évolution du thème de l'amour dans les écrits ortésiens de la période 1937-1950⁶²³. La macro-

⁶²¹ BATTISTA Adelia, *Ortese segreta*, Rome, minimum fax, 2008, p. 53.

⁶²² DE GASPERIN Vilma, *Loss and the Other*, *op. cit.*, p. 3-4.

⁶²³ VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'iguana*, *op. cit.*, p. 113-248.

tendance serait celle d'un abandon progressif du thème de l'union amoureuse avec un autre être humain, au centre de nombreuses nouvelles d'*Angelici dolori*, en faveur d'une forme d'amour toujours plus tournée vers le non-humain sous toutes ses formes : spirituel (avec souvent des êtres tirant plus vers l'ange que vers l'humain), animal ou même végétal. La chercheuse donne ainsi une valeur paradigmatique et, pourrait-on dire, programmatique au récit « *Cena in castello* », publié en deux épisodes sur le *Meridiano di Roma* en 1939⁶²⁴, dans lequel on voit la narratrice tomber littéralement amoureuse d'un petit olivier, avec lequel elle a de longues conversations et se console d'une déception amoureuse récente avec un homme. Vignali De Poli voit dans cette nouvelle un exemple précoce d'un type de motif et même de structure narrative qui deviendra de plus en plus central dans l'œuvre d'Ortese et qui définira particulièrement bien les trois romans qui nous occupent ; elle parle en effet d'un « schéma qu'Ortese reproduira fréquemment dans son œuvre : l'amour pour un être faible, petit, humble et délaissé »⁶²⁵.

Les éléments biographiques qui pourraient avoir contribué à cette évolution suivant de près la publication d'*Angelici dolori* (où, déjà, certains passages suggéraient que l'amour pour un homme est par nature voué à l'échec) sont principalement, selon Vignali De Poli, de deux ordres. D'une part, sur le plan personnel et affectif, le tournant des années 1930-1940 est marqué pour Ortese par la grande désillusion causée par l'échec de son histoire passionnée avec Aldo Romano et, quelques mois après leur séparation, par les confessions de son amie, la belle et riche Adriana Capocci, qui est à son tour en train de vivre une relation sentimentale avec lui. La centralité de l'échec de la relation amoureuse dans le parcours d'Ortese nous paraît être amplement confirmée par le choix de centrer ses trois romans autobiographiques sur les périodes durant lesquelles elle a vécu ses deux relations les plus importantes, mettant chaque fois en scène leur achèvement et la souffrance voire le vide affectif qui s'ensuit : l'adolescence

⁶²⁴ « *Cena in castello* », *Meridiano di Roma*, IV, 16, 23 avril 1939, p. 50-52 pour la première partie, puis *Meridiano di Roma*, IV, 17, 30 avril 1939, p. VI-VII pour la deuxième partie.

⁶²⁵ VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'iguana*, *op. cit.*, p. 152.

et l'histoire avec Aldo Romano dans *Il porto di Toledo*, et les années milanaïses de l'histoire avec Marcello Venturi dans *Poveri e semplici* et *Il cappello piumato*.

D'autre part, la Seconde Guerre mondiale constitue un traumatisme aussi bien individuel que collectif, et semble avoir suscité chez elle un véritable dégoût pour l'humanité, comme en témoignent certains textes mineurs où le lien entre horreur pour la nature et la condition humaines et désir d'altérité non-humaine (notamment à travers la métamorphose) est rendu explicite⁶²⁶.

Outre ce glissement de l'amour pour un être humain singulier à celui pour un non-humain, l'expérience de la guerre semble également avoir fait mûrir une attention déjà existante, mais toujours plus accentuée, pour les tourments endurés à la fois par l'humanité et par toute forme de vie non-humaine ; nous aurons largement l'occasion de revenir sur ce thème, que Vignali De Poli définit à juste titre comme celui de la « compassion universelle »⁶²⁷. La poétique de l'autrice en est profondément modifiée dans la mesure où cette conscience aiguë de la douleur d'autrui a pour corollaire – du moins à ses yeux – l'obligation morale d'y prêter attention et de tenter d'y remédier, y compris par l'écriture. On peut citer à cet égard un passage de *Il porto di Toledo*, exemplaire de la veine méta-poétique qui parcourt tout le texte :

io credevo veramente che nella compostezza e valore formale fosse la salvezza dal nulla delle cose e del tempo. [...] In tale equivoco durai molti anni; solo più in là [...] io compresi che non vi è espressivo che salvi ; e sia uomo o donna, giovane o vecchio, per giungere a quell'altra patria cui ho accennato nel mio incoraggiamento a una nuvola, devono patire l'universale umile patire, rendendosi essenzialmente amici al vivente e sua protezione. Solo da ciò, da questa scelta, potrà nascere domani un nuovo vero espressivo⁶²⁸.

Nous espérons avoir donné un aperçu suffisamment clair des différentes manières dont le thème de la perte – comprise comme deuil, comme séparation ou encore plus largement comme disparition définitive d'un état de paix et de sérénité – a pu, à partir

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 220-227 ; voir notamment l'analyse de la nouvelle « Letelfhur », publiée dans *Domus*, 180, décembre 1942, p. I-II.

⁶²⁷ VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'iguana*, *op. cit.*, p. 232-248.

⁶²⁸ *Il porto di Toledo*, *op. cit.*, p. 34.

du vécu personnel d'Ortese, infuser ses conceptions idéologiques et poétiques et devenir l'un des motifs centraux de son œuvre. Il est étroitement lié à une autre notion, celle d'exil, qui a non moins caractérisé une grande partie de son expérience du monde.

Anna Maria, après avoir passé son adolescence et quelques années de sa vie de jeune adulte à Naples, sa ville de naissance bien-aimée, la quitte progressivement à partir de 1948, puis complètement en 1953, après la publication de *Il mare non bagna Napoli*. Cet ouvrage, en effet, a provoqué la colère et le sentiment de trahison de plusieurs de ses amis de Naples, plus précisément des membres de la revue *Sud* à laquelle elle avait collaboré activement, et dont l'objectif était de fonder une culture napolitaine nouvelle, ainsi que de la mettre en lien avec la culture italienne et européenne⁶²⁹. Le dernier texte du recueil, « Il silenzio della ragione », se présente comme une enquête sur le déclin de la culture napolitaine de gauche, construite autour d'entretiens avec ses anciens amis dont le compte rendu les présente sous un jour extrêmement défavorable. Cette publication ainsi que la réaction publique véhémement de certains des personnages cités, en particulier Luigi Compagnone, Domenico Rea et Gianni Scognamiglio, sanctionnent la fin d'une période de vie et d'un certain nombre d'amitiés qui avaient pourtant eu une valeur certaine à ses yeux, et c'est à partir de ce moment-là qu'Anna Maria cesse complètement de séjourner à Naples, n'y faisant plus que de rares et brefs passages.

On peut donc parler d'un véritable exil qui durera tout le reste de sa vie, et ce d'autant plus que l'importance affective de la cité parthénopéenne pour Ortese transparaît dans le choix d'y situer, tout en la transfigurant tantôt par le travestissement hispanisant, tantôt par la distance historique avec le présent, deux de ses ouvrages les plus célèbres (et les plus aimés de l'autrice elle-même), *Il porto di Toledo* et *Il cardillo addolorato*. Cette condition d'exilée se double d'une sorte d'agitation (Clerici parle d'une constante envie de « fuir »⁶³⁰) qui l'empêchera pendant longtemps de trouver une stabilité durable ; la ville où elle passe le plus grand nombre d'années

⁶²⁹ CLERICI Luca, *Apparizione e visione, op. cit.*, p. 155.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 353 et 450, entre autres.

est de loin Milan, mais si elle s’y plaît pendant quelque temps, elle finira par ne plus supporter le caractère déshumanisant de cette métropole dans laquelle elle voit essentiellement une vitrine du capitalisme et du consumérisme. Elle fait également des séjours plus ou moins longs à Rome et à Gênes, se heurtant chaque fois à des conditions matérielles difficiles qui font obstacle aussi bien à sa tranquillité d’esprit qu’à son travail d’écriture. Ce n’est qu’en 1975 (à soixante-et-un ans) qu’elle et sa sœur Maria s’installent dans ce qui sera leur dernier lieu de résidence, la petite ville de Rapallo, située sur la côte ligure – même si plusieurs déménagements se succéderont encore dans la même ville, jusqu’à l’achat de leur ultime maison, permis par la rente octroyée au titre de la loi Bacchelli.

L’éloignement permanent de sa terre d’origine ainsi que les déplacements fréquents s’accompagnent naturellement d’une grande solitude, en partie subie, en partie voulue du fait de son exaspération vis-à-vis de l’état de la société et des conventions qui la régissent⁶³¹. Cette solitude, dont elle se plaignait souvent, est cependant à relativiser, puisqu’elle semble avoir eu la capacité de se faire de nombreux amis avec lesquels elle entretenait des rapports principalement épistolaires et téléphoniques⁶³² et qui lui ont apporté à différents moments de sa vie un soutien non négligeable, notamment en l’accueillant chez eux pour des périodes plus ou moins longues. On peut citer, parmi les personnalités les plus célèbres ayant eu une place importante dans sa vie : Massimo Bontempelli, qui joue un rôle actif dans la publication de ses premiers écrits⁶³³, ainsi que sa compagne Paola Masino qui héberge Anna Maria pendant un mois dans sa maison de Venise en 1939 ; la famille Croce, chez

⁶³¹ Voir par exemple *Ibid.*, p. 48-491

⁶³² Elle aurait par exemple « enregistré » dans son journal plus de mille lettres et quelques dizaines d’appels téléphoniques pour la seule période 1981-1985. *Ibid.*, p. 493.

⁶³³ De nombreux critiques ont relevé le rôle de « mentor » qu’a pu jouer Bontempelli pour Ortese et l’influence qu’il a eue sur le début de sa carrière. Voir notamment sur ce sujet CC, p. 75-76 ; CLERICI Luca, *Apparizione e visione*, p. 77-79 ; ou, pour la présentation et l’analyse des lettres d’Ortese à Bontempelli, MOSER Amelia, « Epistolary Self-Storytelling : Anna Maria Ortese’s Letters to Massimo Bontempelli », in ANNOVI G.M., GHEZZO F. (dir.), *Anna Maria Ortese : Celestial Geographies*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2015, p. 144-190. Moser a également soutenu une thèse de doctorat à Harvard en 2004 sur les rapports entre Ortese et le *realismo magico* de Bontempelli, qui n’est malheureusement pas accessible à la consultation.

qui elle passe de nombreuses journées au début des années 1940 ; Pasquale Prunas, fondateur de *Sud*, avec qui elle maintient un contact épistolaire intense après son départ de Naples ; Salvatore Quasimodo et son épouse, qui l'hébergent également dans les années 1950 ; Silvana Ottieri, l'une des seules amies à rendre des visites fréquentes dans les années 1960 à Anna Maria et Maria, alors malade ; Dario Bellezza, dont on a déjà évoqué l'implication dans l'obtention d'une première application de la loi Bacchelli en faveur d'Ortese. Elle a également l'occasion de fréquenter d'autres auteurs majeurs comme Buzzati ou Vittorini, et entretient des relations souvent amicales avec ses éditeurs, même si ces dernières finissent régulièrement par se gâter sous l'effet de sa tendance à promettre des ouvrages qui ne viennent jamais, voire à signer des contrats mutuellement invalidants avec des éditeurs différents⁶³⁴. On peut enfin mentionner les amitiés nouées au fil du temps avec des chercheurs travaillant sur son œuvre, comme Amelia Battista ou l'étudiant français Patrick Mégevend, qui ont tous deux documenté leurs rapports avec Ortese dans des ouvrages publiés après sa mort⁶³⁵. Il ne faut pas oublier non plus qu'Anna Maria a très rarement été seule dans sa vie, puisqu'elle a partagé presque toute celle-ci avec sa sœur Maria, avant de passer ses dernières années en compagnie de son frère Francesco revenu du Canada pour prendre soin d'elle.

On peut donc supposer que la solitude qu'elle a ressentie si fortement était avant tout une solitude existentielle, celle d'une femme au caractère profondément anticonformiste et à la sensibilité exacerbée. D'autre part, la notion d'exil, dont nous avons mis en lumière les fondements concrets au sein de la biographie de l'autrice napolitaine devenue nomade, acquiert sous sa plume des connotations bien plus vastes, en lien avec les jugements qu'elle porte dans des écrits divers et variés sur la condition humaine dans son caractère historique, autrement dit à l'ère de

⁶³⁴ Sur les relations tourmentées d'Ortese avec ses éditeurs successifs, voir CLERICI Luca, *Apparizione e visione*, *op. cit.*, et FARNETTI Monica, « I romanzi di Anna Maria Ortese », *op. cit.*.

⁶³⁵ BATTISTA Amelia, *Ortese segreta*, *op. cit.* ; ORTESE Anna Maria, *Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno : Lettere di Anna Maria Maria Ortese a Patrick Mégevend (1978 – 1997)* (éd. MEGEVEND Patrick), Ventimiglia, Philobiblon, 2017.

l'«américanisation» et homogénéisation de la société et de l'essor du capitalisme ou règne du « marché ». Le premier texte composant *Corpo celeste* rend explicite par son titre même – « Attraversando un paese sconosciuto »⁶³⁶ –, et par le tableau qui y est dressé des évolutions contemporaines de la société italienne, le lien direct entre l'état de la société à la suite du « boom économique » et le sentiment d'être étrangère à sa propre patrie autant qu'à n'importe quel autre pays. C'est entre autres à la lumière de ces considérations, mais aussi des conceptions anti-anthropocentristes qu'elle a développées dans la deuxième moitié de sa vie et sur lesquelles nous reviendrons bientôt, qu'Ortese en arrive à proposer une redéfinition radicale de l'idée même de « patrie » dans l'avant-dernier texte de *Corpo celeste*, présenté comme une interview « en partie imaginair[e] » (« in parte immaginari[a] ») :

Dirmi che sono nata in questo paese, in quell'altro, per me non ha senso. La mia patria (piccolissima a sua volta) è la Via Lattea, sperduta nel fuoco bianco di infinite altre Galassie. [...] L'inquietudine è questo : ricercare, senza tregua, il nome che avevi, e il nome del Luogo in sé. Un paese senza nome : l'uomo – e tutto il vasto universo – è questo. È anche terra di occupazione, perché manca di identità⁶³⁷.

Ce passage aux accents lyriques nous permet de comprendre que l'« exil » ressenti par l'écrivaine désormais âgée est une condition partagée, selon elle, par l'ensemble de l'humanité, dans la mesure où la direction prise par l'histoire de cette dernière est celle de l'égarement, au sens d'éloignement par rapport à sa propre nature, à la nature en général et à toute valeur authentique. Une bonne partie de la portée morale de son œuvre est logiquement conditionnée par cette perception d'une perte à laquelle il faudrait remédier, celle d'un état antérieur et meilleur de la nature humaine.

Nous ajouterons enfin que l'autodéfinition d'Ortese par la condition d'exilée est aussi, au moins en partie, corrélée au manque de reconnaissance accordée à son œuvre par la critique et le public jusqu'à un stade avancé de sa carrière. Il est d'ailleurs temps de nous arrêter très brièvement sur le déroulement de sa carrière professionnelle et

⁶³⁶ Il s'agit de la première version d'une intervention préparée en 1980 pour une conférence à laquelle Ortese était invitée « à Oslo ou Stockholm » mais finalement annulée. Voir *Corpo celeste*, p. 17-56. Trad. fr. : « En traversant un pays inconnu ».

⁶³⁷ « La libertà è un respiro », in *Ibid.*, p. 119.

littéraire, afin de mieux situer les romans de la « trilogie fantastique » au sein d'un parcours complexe.

4. Carrière journalistique et littéraire

Nous n'avons jusqu'à présent fait que des allusions à la manière dont la carrière d'écrivaine d'Anna Maria Ortese a pu commencer : à savoir par des écrits épars publiés sur des journaux, et plus précisément, pour les premiers, dans *L'Italia letteraria*, grâce à l'intérêt porté par deux de ses directeurs successifs, Pratolini puis Bontempelli. C'est également par l'entremise de ce dernier qu'elle parvient, dès le moment où elle a suffisamment de nouvelles pour constituer un recueil organique, à publier *Angelici dolori* (1937) chez Bompiani. Le livre obtient un succès relativement important, en dépit de quelques critiques impitoyables (en réalité motivées par la volonté de nuire à Bontempelli, comme cela sera révélé longtemps après⁶³⁸).

Elle obtient également un succès notable aux *Littoriali* (concours annuels organisés dans différentes disciplines durant les années fascistes), obtenant le premier prix pour la poésie et le second prix pour la prose en 1939, puis le premier prix pour la prose en 1940 avec le début de la longue nouvelle « Il monaciello di Napoli »⁶³⁹, dont le protagoniste est l'une des premières d'une longue lignée de figures de lutins et créatures assimilées qui trouvera son aboutissement dans le « folletto » Hieronymus Käppchen, personnage central de *Il cardillo addolorato*.

Durant la période allant de la publication d'*Angelici dolori* à celle de son second recueil, *L'infanta sepolta*, en 1950, Ortese entame une carrière de journaliste assez intense, tout en continuant à écrire et publier de nombreuses nouvelles, toujours sur des revues et journaux variés. Clerici compte cent cinquante textes publiés en tout sur

⁶³⁸ CLERICI Luca, *Apparizione e visione, op. cit.*, p. 83.

⁶³⁹ « Il monaciello di napoli », d'abord publié dans *Ateneo veneto* en 1940, puis par Adelphi beaucoup plus tard dans un volume dédié où le texte est accompagné d'une autre longue nouvelle de la même période, *Il Fantasma (Il monaciello di Napoli)*, Milan, Adelphi, 2001).

la période⁶⁴⁰. Certaines nouvelles seront par la suite incluses dans des recueils, mais beaucoup restent à ce jour pratiquement inconnues du fait de l'absence de republication ultérieure.

Vignali De Poli, comme d'autres, souligne cependant à quel point il est difficile de distinguer chez elle écriture journalistique et écriture littéraire, ses textes oscillant bien souvent « entre le compte rendu documentaire et le récit autobiographique » ou « entre la fiction et l'autobiographie »⁶⁴¹. Clerici et Vignali De Poli identifient d'ailleurs la pratique régulière de l'écriture journalistique comme un facteur qui a pu influencer fortement l'évolution de son style littéraire. Sur le plan thématique, certains de ses reportages les plus importants laissent transparaître la même attention aux « ultimi » qui caractérise une bonne partie de ses œuvres, notamment à travers la description à la fois précise et d'une grande expressivité qu'elle livre des habitants pauvres du Sud comme du Nord⁶⁴².

L'infanta sepolta, après avoir été refusé par plusieurs éditeurs, y compris Bompiani, finit par sortir en 1950 chez Milano-Sera Editrice. Le livre, paru en trois mille exemplaires, est presque totalement ignoré par la critique comme par le public, et Ortese elle-même semble en avoir eu une piètre idée ; et pourtant, comme le remarque Clerici, c'est une publication importante puisqu'elle regroupe exclusivement des textes inédits ou seulement parus en revues, alors que tous les recueils suivants seront des miscellanées de nouvelles inédites et d'autres déjà publiées⁶⁴³. Le thème de l'amour, déjà central dans *Angelici dolori* essentiellement comme amour sentimental, y est développé pour embrasser des formes variées, allant de l'amour maternel (ou son absence) à l'amour universel pour l'humanité et les êtres non-humains. Tandis que Clerici y voit encore une forme d'immaturité et une hétérogénéité thématique et

⁶⁴⁰ CLERICI Luca, *Apparizione e visione, op. cit.*, p. 226. Ce nombre inclut cependant un certain nombre de doublons, dans la mesure où Ortese faisait régulièrement republier certains textes dans des revues différentes, généralement dans le Nord de l'Italie après une première parution dans le Sud.

⁶⁴¹ VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'iguana, op. cit.*, p. 120.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 285-288.

⁶⁴³ CLERICI Luca, *Apparizione e visione, op. cit.*, p. 223-224.

formelle, Vignali De Poli estime que l'ouvrage mérite d'être amplement reconsidéré pour la qualité globale des textes le composant, en particulier ceux de la deuxième section qui constituent des variations remarquables autour de l'idée d'émancipation féminine⁶⁴⁴.

C'est cependant trois ans plus tard, avec *Il mare non bagna Napoli*, qu'Ortese s'impose véritablement sur la scène littéraire italienne. On peut noter en passant, étant donné la présence de Volponi dans le corpus principal de cette étude, qu'elle rédige la fin du livre à l'Olivetti d'Ivrea, y étant été invitée par le président de la République, intéressé par le projet, à y séjourner pendant deux ou trois mois. Après plusieurs autres projets éditoriaux, c'est Einaudi (à travers la personne de Vittorini) qui obtiendra les droits de publication. Nous avons déjà évoqué la polémique suscitée par le dernier texte, mettant en scène les amis d'Ortese sous leurs véritables noms et sous un jour négatif ; mais cette polémique, combinée à la floraison contemporaine d'une littérature centrée sur la ville de Naples, contribue en fait à éveiller la curiosité d'un public et d'une critique qui ne se montrent certes pas unanimes, mais qui font tout de même de *Il mare* un véritable succès. Le recueil arrive second au prix Viareggio, rapportant à Ortese la somme inespérée d'un million de lires.

L'année suivante, elle publie sur *L'europeo* une série de reportages écrits à la suite d'un voyage en Russie pour le compte de *l'Unione Donne Italiane* (nous aurons l'occasion de revenir sur les inimitiés suscitées par ces textes au sein du Parti Communiste), qui seront repris avec de nombreux autres reportages dans le recueil *La lente scura. Scritti di viaggio* édité par Clerici en 1991⁶⁴⁵. En 1958, elle sort chez Laterza *Silenzio a Milano*, regroupant des articles sur Milan publiés dans les années précédentes ; les différents textes offrent une vision de la ville plutôt contrastée, alternant entre espoirs de réalisation personnelle et intolérance pour cette capitale du capitalisme croissant et pour les inégalités qui y prospèrent. La même année voit s'inaugurer son habitude de publier des ouvrages reprenant des nouvelles des recueils

⁶⁴⁴ VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'iguana*, *op. cit.*, p. 318.

⁶⁴⁵ *La lente scura* (éd. CLERICI Luca), Milan, Marcos y Marcos, 1991.

précédents, en l'occurrence avec *I giorni del cielo* (Mondadori), entièrement composé de textes déjà publiés dans *Angelici dolori* et *L'infanta sepolta*. On peut déjà mentionner les recueils de nouvelles suivants, réunissant dans des proportions variables inédits et republications : *La luna sul muro e altri racconti* (Vallecchi, 1968), *L'alone grigio* (Vallecchi, 1969), *Estivi terrori* (Pellicanolibri, 1987), et enfin l'un de ses recueils les plus importants, *In sonno e in veglia* (Adelphi, 1987), dont le titre comme le contenu illustrent bien la centralité de la dialectique veille-sommeil (et rêve) au sein de sa poétique.

Les débuts romanesques d'Ortese datent des années 1960, avec la publication de *L'Iguana* en 1965 et celle de *Poveri e semplici* en 1967, tous deux chez Vallecchi. L'écriture des deux romans est très rapprochée, et la genèse de *Poveri e semplici* est même en réalité plus ancienne. *L'Iguana* reçoit un accueil favorable de la critique, étant particulièrement apprécié de figures importantes du milieu intellectuel italien comme Calvino, Debenedetti ou Morante, mais aussi de Bertolucci qui voudrait en tirer un film⁶⁴⁶ ; il se place parmi les cinq finalistes du prix Viareggio et sera traduit en espagnol et en japonais dès 1969. Malgré cette reconnaissance, le roman se vend peu et constituera longtemps pour Ortese un sujet de frustration voire d'amertume. Au contraire, la parution de *Poveri e semplici* lui apporte enfin le succès public tant attendu, et le roman remporte même le prix Strega, à la suite d'une longue campagne de son éditeur Augusto Righi en quête d'électeurs. La manière dont Ortese évoquera l'accueil des deux livres dans *Corpo celeste* rend perceptible sa nette préférence pour le premier, jugé trop difficile pour les lecteurs italiens contemporains, tandis qu'elle manifeste une forme de mépris pour la simplicité du second autant que pour les goûts littéraires de l'époque :

Andai un po' a Roma, e scrissi una fiaba, un romanzo-fiaba, e lo volli difficile per reazione all'atroce linguaggio corrente. [...] Questo libro, *L'Iguana*, piacque a qualche critico, ma come sempre, come era stato con i precedenti, io non raggiungevo i mille lettori. Non si parlava più italiano, in Italia, e chi lo parlava lo scriveva anche, e quindi, ammirato,

⁶⁴⁶ CLERICI Luca, *Apparizione e visione, op. cit.*, p. 386-388.

non leggeva che se stesso. E poi tornai a Milano, e scrissi un altro libretto – lo scrissi in modo scolastico, didattico –, l'ironia non si vedeva; e questo, non essendovi arte, fu letto⁶⁴⁷.

Malgré ce jugement sévère confinant au désaveu, *Poveri e semplici*, roman autobiographique au ton léger narrant les débuts de la méridionale Ortese à Milan, conservera l'estime de la critique. Farnetti souligne que la langue y est plus linéaire et « équilibrée » que dans ses textes les plus visionnaires, et que la narration elle-même n'est pas exempte de clichés, cependant souvent compensés par des « coups de génie ».

Son livre suivant, *Il porto di Toledo* (Rizzoli, 1975), est selon certains son véritable chef-d'œuvre, et dans tous les cas l'un des plus remarquables aboutissements de sa recherche expressive. Il s'agit là encore d'un roman autobiographique, revenant sur l'adolescence d'Anna Maria (renommée Damasa, ou Dasa) dans une Naples à peine dissimulée sous un nom espagnol, comme tous les lieux et personnages du récit ; mais la narration directe s'alterne avec des textes (des nouvelles d'*Angelici dolori* ainsi que des poèmes) rédigés par l'autrice dans sa jeunesse, plus ou moins retouchés pour s'adapter au nouveau contexte et pouvoir jouer le rôle de commentaires aux événements "réels". Le récit d'une adolescence, centré sur les vicissitudes connues par la famille de la jeune fille et, surtout, sur son histoire d'amour avec le mystérieux « Lemano » (transcription guère voilée d'Aldo Romano) s'entremêle ainsi avec celui de la naissance d'une vocation littéraire, ponctué de réflexions sur ses propres textes et sur la nature et le rôle de l'écriture. D'autre part, les événements purement mentaux y sont globalement placés sur le même plan que les événements réels, ce qui fait du roman une œuvre essentielle pour analyser la dialectique entre réalité et irréalité, ou entre réel et vision, qui nous intéressera par la suite du fait de sa centralité dans les textes de la « trilogie fantastique ».

⁶⁴⁷ CC, p. 50. Trad. fr., p. 60 : « J'allai quelque temps à Rome, où j'écrivis une fable, un roman-fable, que je voulus difficile en réaction au langage barbare à la mode. Une créature mi-bête, mi humaine (telle que je voyais une bonne partie de l'humanité) était au centre de l'histoire – et parlait d'une façon humaine, mais puérile, pitoyable. Ce livre, *L'Iguane*, plut à quelques critiques, mais comme toujours, comme il en était allé des précédents, je ne touchai pas mille lecteurs. On ne parlait plus italien en Italie, et celui qui le parlait l'écrivait aussi, ensuite de quoi, ébloui, il ne lisait plus que lui-même. Puis je retournai à Milan, et j'écrivis un autre petit livre – je l'écrivis de façon scolaire, didactique –, nulle ironie ne s'y décelait ; et comme ce n'était pas de l'art, ce livre-là fut lu. »

Il porto di Toledo, texte extrêmement exigeant, n'obtient pas la reconnaissance escomptée (malgré un tirage de quatre-vingt-dix mille exemplaires et un certain nombre de critiques élogieuses), provoquant le ressentiment d'Ortese et même, selon Clerici, une forme de paranoïa face à ce qui lui semble devoir être le résultat d'un « boycottage » organisé de son roman⁶⁴⁸. L'insuccès de son œuvre la plus expérimentale (qui est aussi son plus long roman, dépassant les cinq cents pages) et la réaction d'Ortese rappellent fortement l'accueil connu par *Corporale*, par ailleurs publié l'année précédente, autre "pavé" exceptionnellement original et en tant que tel longtemps négligé par la critique.

La « trilogie autobiographique » (appelée ainsi par la critique malgré l'indépendance totale de *Il porto di Toledo* par rapport aux deux autres) se conclut avec la parution de *Il cappello piumato* chez Mondadori en 1979. Comme on l'a dit, le premier chapitre est une explication et un commentaire de la genèse commune avec *Poveri e semplici* ; les derniers événements de ce "premier tome" sont ensuite réécrits différemment dans le second chapitre, avant que l'on découvre à partir du troisième la suite et fin de l'histoire d'amour de Bettina et Gilliat. Cette relation particulière à un texte antérieur (commentaire, réécriture et continuation) fait de *Il cappello piumato* un objet littéraire "hybride", caractéristique que l'on retrouve fréquemment chez Ortese ; et ce, même si la suite de l'histoire de Bettina est narrée de manière linéaire. Le ton est assez différent de celui de *Poveri e semplici* : moins léger, empreint d'une plus grande maturité et réflexivité, et naturellement plus sombre, étant donné qu'il décrit la fin d'une histoire d'amour, tandis que le premier roman en racontait le commencement.

L'accueil public et critique est encore une fois décevant, ne faisant qu'augmenter l'amertume et le découragement d'Ortese, qui la poussent dans les années suivantes à refuser des propositions de publications de sa poésie et de republications de ses précédents écrits. Elle s'efforce de récupérer les droits de tous ses livres afin de pouvoir gérer elle-même les reparutions ; elle est notamment soutenue dans ce projet de

⁶⁴⁸ CLERICI Luca, *Apparizione e visione, op. cit.*, p. 463-467.

réhabilitation par Natalia Ginzburg. En 1985 paraît l'édition de poche de *Il porto di Toledo* ; à cette occasion, Ortese entame un processus de relecture et de correction du roman qui durera jusqu'à sa mort. Sa collaboration avec Adelphi commence avec la seconde réédition – proposée par Roberto Calasso – de *L'Iguana* en 1986, ce qui constitue un pas important vers la constitution de son œuvre en un tout organique ; à partir de ce moment, la maison d'édition se chargera de la quasi-totalité de ses republications et publications inédites, y compris celle de plusieurs livres posthumes.

Avec *Il cardillo addolorato*, publié par Adelphi en 1993, arrive enfin le succès authentique et durable attendu pendant toute une carrière : l'approbation de la critique est unanime et le roman reste pendant vingt-deux semaines dans la liste des dix titres les plus vendus, si bien que plusieurs rééditions s'enchaînent rapidement. Malheureusement, la mort de Maria, sœur d'Ortese, la même année, lui cause un profond chagrin et l'empêche de goûter pleinement la joie de cette réussite. En outre, l'année suivante, la quatrième édition de *Il mare non bagna Napoli* et l'accueil favorable qu'elle reçoit réveillent les polémiques et suscitent les réactions amères de Domenico Rea et d'autres Napolitains, auxquelles elle réagit en reconnaissant publiquement les erreurs qui lui sont reprochées depuis quarante ans⁶⁴⁹.

Alonso e i visionari, autre roman "difficile", paraît chez Adelphi en 1996. La genèse est, encore une fois, assez longue et compliquée, et Ortese continue même après sa sortie à avoir de nombreux doutes quant à sa « chiarezza » (clarté) et à vouloir le modifier ; l'accueil critique est mitigé et même Clerici reconnaît que le roman lui inspire « qualche perplessità » (« quelques perplexités »). Cette négation partielle de la reconnaissance attendue pour un texte cher à son cœur provoque le retour de « l'antico complesso di persecuzione » (« le vieux complexe de persécution ») et elle affirme qu'elle n'écrira plus. Pourtant, comme le souligne son biographe, pas moins de trente mille exemplaires seront vendus, un résultat non négligeable pour un « romanzo astratto e ostico » (« roman abstrait et difficile »)⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 595-598.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 613-618.

1996 est également l'année de parution de son premier recueil de poèmes, *Il mio paese è la notte*, édité par son amie Marisa di Jorio chez Empiria ; elle avait initialement confié toute sa production poétique au critique Giacinto Spagnoletti, qui avait opéré une sélection en vue d'une publication académique, cependant refusée par Ortese qui avait donc transmis « en secret » les poèmes non choisis à Di Jorio. Le recueil prévu par Spagnoletti finira toutefois lui aussi par paraître, toujours chez Empiria, en 1998⁶⁵¹.

Il semblerait qu'Ortese ait dans ces mêmes années poursuivi un autre projet de roman plus long et plus gai, qui cependant n'aboutira jamais. En revanche, un dernier livre important est publié par Adelphi en 1997 : *Corpo celeste*, unanimement considéré comme son testament idéologique et poétique (auquel nous nous sommes déjà référée à plusieurs reprises, car il contient des passages explicitement autobiographiques). Il s'agit d'un recueil de textes écrits entre 1974 et 1989, hétérogènes du point de vue formel et par leurs intentions initiales, mais qui constituent un tout relativement organique, apportant des éclairages utiles sur la vie de l'autrice et sur sa perception de la situation politique, sociale et idéologique de l'Italie et du monde contemporains. Les deux premiers textes sont deux versions différentes d'une conférence prévue, comme on l'a déjà dit, dans « una città del nord » (« une ville du Nord »), puis annulée⁶⁵² ; les trois autres sont des interviews

in parte immaginarie : promossa una (*La virtù del nulla*) dal mio amico Dario Bellezza, credo nel '74, la seconda da Sandra Petrignani, giornalista, dieci anni dopo, e la terza, forse nell'89, immaginaria del tutto⁶⁵³.

Il s'agit d'un texte d'une grande valeur pour quiconque étudie Ortese car c'est le seul qui a été directement pensé par l'autrice comme une somme de ses positions éthiques et politiques et de son analyse de l'évolution récente de la société ; par ailleurs, sa composition hybride mêlant une fois de plus réel et fiction n'est que l'ultime

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 618-623 sur ces intrigues éditoriales et la relation d'Ortese et Spagnoletti.

⁶⁵² *CC.*, p. 11-12.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 13. Trad. fr., p. 12-13 : « en partie imaginaires ; l'une ("La vertu du rien") provoquée par mon ami Dario Bellezza, en 1974, je crois, la deuxième dix ans plus tard, par Sandra Petrignani, une journaliste, et la troisième, remontant peut-être à 1989, tout à fait imaginaire. »

confirmation de sa propension à mêler différents genres, registres et rapports à la réalité pour créer des œuvres éminemment originales.

Nous pouvons enfin mentionner deux recueils posthumes également importants pour comprendre la personnalité idéologique et intellectuelle d'Ortese. Le premier est *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, édité par Monica Farnetti et réunissant des articles et autres écrits sur la peinture ainsi que sur de nombreux auteurs contemporains ou classiques, ainsi que sept lettres inédites. L'ouvrage apporte une documentation essentielle sur ce qui fait selon Ortese la valeur de la littérature, ainsi que sur les affinités qu'elle ressentait avec des écrivains importants comme Leopardi, Tchekhov ou Morante.

Le deuxième recueil est *Le Piccole persone*, édité par Angela Borghesi en 2016 et particulièrement intéressant pour notre propos, dans la mesure où il rassemble tous ses articles les plus notables (publiés dans des journaux ou inédits) sur la « question animale » et plus généralement sur les rapports entretenus par l'humanité avec la nature, au cours de l'histoire et à l'époque contemporaine.

II. Évolution d'une idéologie

1. Proximité et dissensions avec le Parti Communiste

Les quelques observations que nous avons faites plus haut sur le rapport d'Ortese à la pauvreté révèlent une profonde conscience de classe; il n'est donc guère étonnant qu'elle ait choisi d'adhérer au PCI dans l'immédiat après-guerre, mais nous verrons que sa relation avec le Parti n'a jamais été simple. Nous nous référerons principalement, pour cette question, à l'analyse convaincante proposée par Vignali De Poli, tout en prenant également en considération les réflexions d'autres critiques, ainsi que les questionnements attribués par Ortese à son alter ego Bettina dans *Poveri e semplici* et *Il cappello piumato*.

L'évidence du rapprochement initial avec le Parti, induit par la centralité de la pauvreté dans son expérience personnelle et en particulier par le désarroi ressenti

après la Libération, transparait dans une phrase de la célèbre interview avec Dacia Maraini : « Sono andata in una sezione del Pci perché mi sembrava l'unica cosa da fare »⁶⁵⁴.

Aussi bien Clerici⁶⁵⁵ que De Poli évoquent les grands espoirs accompagnant ce nouvel engagement, qui ne relève aucunement d'une simple décision par défaut. La seconde cite les nombreux journaux d'inspiration communiste, ou en tout cas de gauche, avec lesquels l'écrivaine collabore à cette époque et dans les années 1950, certains articles témoignant d'un véritable enthousiasme pour les idéaux communistes⁶⁵⁶, et même des réponses faites au sein d'une rubrique épistolaire tenue dans *L'Unità* en 1950 où elle présentait la Russie soviétique comme un modèle à suivre et conseillait à une lectrice les *Lettere dal carcere* de Gramsci⁶⁵⁷. La critique cite également un texte de 1960, ensuite republié dans *La lente scura*, qui illustre tout particulièrement sa « sensibilité au déterminisme », et notamment aux inégalités foncières et immobilières en vertu desquelles quelques-uns détiennent la plupart des terrains et logements, tandis que la grande majorité de la population est contrainte à payer cher pour habiter des logements minuscules. Le passage suivant montre bien qu'Ortese avait une conscience aiguë de l'origine politique, et par conséquent tout sauf inéluctable, du mal-être matériel dans lequel sont plongés de nombreux habitants de Rome comme ceux d'autres grandes villes :

Kierkegaard mi sembrava completamente fuori strada, con la sua teoria dell'angoscia come conseguenza (esclusiva) del peccato. L'angoscia, mi dissi, per lo meno la madre delle angosce, viene semplicemente dal governo : un governo che rappresenti solo due o tre cittadini, mette automaticamente gli altri novantasette in angoscia, e la ragione è chiara. [...] Il difetto di Kierkegaard applicato, per così dire, al Mediterraneo, o per lo meno all'Italia, stava nel dare a questa alienazione una radice cosmica, e soltanto cosmica,

⁶⁵⁴ MARAINI Dacia, *E tu chi eri ?*, op. cit., p. 32. Trad. « Je suis allée dans une section du PCI parce qu'il me semblait que c'était la seule chose à faire. »

⁶⁵⁵ CLERICI Luca, *Apparizione e visione*, op. cit., p. 141.

⁶⁵⁶ Notamment « Rose a Berenzin », *Noi donne*, VII/4, 27 janvier 52, p. 17, cité par VIGNALI DE POLI Cristina dans *De Angelici dolori à L'iguana*, op. cit., p. 269, et « Bologna mi è apparsa una terra promessa », *Milano-sera*, 15-16 septembre 1949, p. 3, cité dans *Ibid.*, p. 270, puis dans *La lente scura* sous le titre « Bologna. Forse una terra promessa », p. 219-226.

⁶⁵⁷ « La posta di Anna Maria », *L'Unità*, 17 août 1950, p. 2, cité dans *Ibid.*, p. 277.

mentre era per buona parte amministrativa, e avrebbe potuto porvi rimedio un onesto contabile⁶⁵⁸.

Vignali De Poli remarque qu'Ortese emploie sans hésitation le terme « aliénation », typique de la pensée marxiste ; cette notion d'aliénation se retrouve d'ailleurs très souvent dans ses écrits, journalistiques ou littéraires, où elle parle notamment de Milan comme ville industrielle entièrement soumise à la logique du capitalisme et du consumérisme. De nombreux textes rassemblés dans *Silenzio a Milano* décrivent ainsi la difficulté à se faire une place dans un monde culturel régi par les dynamiques de marché, la relégation dans des lieux périphériques de tous les êtres marginaux, ou encore la marchandisation de toutes choses, conduisant *in fine* à la réification des individus eux-mêmes⁶⁵⁹. On peut également mentionner un passage d'une lettre à Pasquale Prunas dans lequel elle résume tous les maux de Milan, ville archétypique de la réalité contemporaine, par la métaphore de l'avidité économique comme maladie :

Ho scoperto, stando qui, il cancro, un cancro tanto necessario e pur malinconico, di questa forte città [...] : la passione, l'avidità del guadagno ; passione e avidità quasi fine a se stesse, morbose, eccitate, fatali, come da noi l'ozio e le canzonette⁶⁶⁰.

Le thème du règne de l'argent est d'ailleurs l'un des plus récurrents sous la plume d'Ortese, y compris dans *L'Iguana*, comme nous le verrons ultérieurement. Cette

⁶⁵⁸ *La lente scura*, p. 62-63, cité dans *Ibid.*, p. 279. Trad. « Kierkegaard me semblait complètement hors sujet, avec sa théorie de l'angoisse comme conséquence (exclusive) du péché. L'angoisse, me dis-je, en tout cas la mère des angoisses, vient simplement du gouvernement : un gouvernement qui représente seulement deux ou trois citoyens condamne automatiquement les quatre-vingt-dix-sept autres à l'angoisse, et la raison en est claire. [...] Le défaut de Kierkegaard appliqué, pour ainsi dire, à la Méditerranée, ou du moins à l'Italie, consistait à donner à cette aliénation une source cosmique, et seulement cosmique, tandis qu'elle était pour une bonne part administrative, et un honnête comptable aurait pu y remédier. »

⁶⁵⁹ Voir notamment, sur le rapport ambivalent d'Ortese à la ville de Milan qui transparait dans ces textes, entre espoirs de réussite sociale et professionnelle et critique véhémente de la société capitaliste et consumériste, BALDI Andrea, « Cities Paved with Casualties : Ortese's Journeys through Urban Modernity », in ANNOVI G.M., GHEZZO F. (dir.), *Anna Maria Ortese : Celestial Geographies*, op. cit., p. 78-111.

⁶⁶⁰ *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas* (éd. PRUNAS R., DI COSTANZO G.), Milan, Archinto, 2006, p. 94. Trad. « J'ai découvert, en vivant ici, le cancer, un cancer inévitable et pourtant mélancolique, de cette ville si forte : [...] la passion, l'avidité du gain ; passion et avidité qui ont presque leur fin en elles-mêmes, morbides, excitées, fatales, comme le sont chez nous l'oisiveté et les chansons. »

logique est par exemple dénoncée avec véhémence dans un passage de *Il cappello piumato* exposant les réflexions de Bettina sur le caractère aliénant de la société industrielle – s’insérant dans tout un filon de réflexion sur la société et la ville industrielles qui irrigue notamment la littérature italienne de l’époque, avec des textes comme ceux de Volponi ou « La nuvola di smog » de Calvino – :

Il nulla, e la società industriale, erano per me tutt’uno. [...] Qui, nessuna espressione umana, che non fosse una interpretazione di quelle impalcature, quelle torri di cemento quei pinnacoli, di quella infinita e inafferrabile attività di ogni cittadino, di quella, per così dire, cieca attività di formiche, nessuna espressione d’altre cose e fatti aveva ormai qualche senso. Io sentivo che oltre la città la vita continuava come un impulso incandescente, era libertà e creazione continua, mentre nella città non era creazione, ma unicamente ripetizione e moltiplicazione, all’infinito, di gesti e movimenti atti alla produzione di beni che avevano per effetto d’inacidire l’uomo, e il primo di questi beni era il vuoto denaro, e a questo denaro, e solo a questo vuoto denaro era devoluto il compito di qualificare l’uomo, riconoscerlo schiavo o libero ; e chi non aveva denaro, o non se lo poneva come fine, fosse anche il migliore degli uomini, a questa società era ritenuto estraneo, la società non sapeva che farsi di lui⁶⁶¹.

Nous devons cependant, à ce stade, remarquer qu’Ortese tient en parallèle, et de manière récurrente, un discours qui peut à premier vue sembler contradictoire avec cette conception très pragmatique des inégalités sociales et de la logique économique dominante comme sources primaires du malheur dans la société contemporaine. La lettre à Pasquale Prunas de 1948 citée précédemment expose précocement une critique de la nature purement matérialiste des préoccupations du PCI et de son indifférence totale à la dimension spirituelle de l’existence humaine. Il peut être utile d’en reproduire un large extrait pour montrer à quel point certains aspects centraux dans

⁶⁶¹ *Romanzi*, vol. I (cit.), p. 292-293. Trad. « Le néant et la ville industrielle, pour moi, ne faisaient qu’un. [...] Ici, aucune expression humaine qui ne fût une interprétation de ces échafaudages, de ces tours de ciment, de ces flèches, de cette activité infinie et insaisissable de chaque citoyen, de cette activité pour ainsi dire aveugle, de fourmi, aucune expression d’autres choses ou faits n’avait plus le moindre sens. Je sentais qu’hors de la ville la vie continuait, comme un élan incandescent, qu’elle était liberté et création continue, tandis que dans la ville elle n’était pas création mais uniquement répétition et multiplication, à l’infini, de gestes et de mouvements dirigés vers la production de biens, qui avaient pour effet d’assécher l’homme, et le premier de ces biens était l’argent vide, et à cet argent, et uniquement à cet argent vide était conférée la tâche de qualifier l’homme, de le reconnaître esclave ou libre ; et celui qui n’avait pas d’argent, ou ne se le donnait pas comme fin, fût-il le meilleur des hommes, était jugé étranger à cette société, la société ne savait que faire de lui. »

ses écrits les plus matures, comme la présence d'une dimension spirituelle non religieuse et d'interrogations insistantes sur la nature du bien et du mal, ne sont que l'aboutissement d'un parcours réflexif de toute une vie.

La verità è che io appartengo prima di tutto al P.C.D.D. (leggi : Partito Cercatori Di Dio), io non posso sentire la lotta di classe se non in funzione di quella contro il Male (bisogna proprio chiamarlo con lettere maiuscole), ch'è tanto, e solo in parte è dovuto al fattore economico, in gran parte dipende invece da cose più grandi di noi, misteriose quanto difficili a intendersi. [...] Sento che un problema economico, enorme, esiste, e va risolto, o per lo meno bisogna tentare continuamente di risolverlo : ma il miglioramento del mondo, per cui ogni giovane che non sia soltanto un complesso anatomico fisiologico e sociale, desidera lavorare, è qualcosa che ha radici più grandi, non nel fatto di avere il pane quotidiano, ma di avere o no una sostanza religiosa. Che vuoi ! Non mi occupo di cattolicesimo più che di buddismo, ma so che solo una cosa promette di dar pace agli uomini, ed è il senso della divinità della vita, anche se i nostri destini personali siano esclusi dall'immortalità. [...] Io lavorerei volentieri per questo Partito, ma non in senso esclusivo. Vorrei fare qualche cosa per quelli che hanno la parte più dura, ma non qualcosa come portare un veleno nelle mani, che li aiuti a odiare⁶⁶².

Cet extrait illustre bien la remarquable autonomie intellectuelle de l'écrivaine, qui lui permet à la fois d'embrasser la question des inégalités sociales propre à l'engagement communiste et de la replacer dans un cadre plus vaste, dans une conception du monde extrêmement personnelle fondée sur l'entrelacement complexe de questions morales, politiques et spirituelles. On peut également remarquer l'usage de l'expression tout sauf anodine « divinità della vita », à laquelle la précision qui suit vient ajouter l'idée d'une divinité immanente ; nous pouvons déjà déceler, dans cette prose privée, l'ébauche précoce d'une forme de spiritualité de type panthéiste, sur

⁶⁶² *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, p. 92. Trad. « La vérité est que j'appartiens avant tout au P.C.D.D. (lire : Parti des Chercheurs de Dieu), je ne peux pas sentir la lutte de classe autrement qu'en fonction de celle contre le Mal (il faut bien le nommer en lettres majuscules), qui est immense, et qui est dû seulement en partie au facteur économique, il dépend aussi en grande partie de choses plus grandes que nous, aussi mystérieuses que difficiles à comprendre. [...] Je sens qu'un problème économique, énorme, existe et doit être résolu, ou qu'il faut à tout le moins tenter continuellement de le résoudre ; mais l'amélioration du monde, à laquelle n'importe quel jeune ne se résumant pas à un complexe anatomique, physiologique et social, désire œuvrer, est quelque chose qui a des racines plus grandes, non pas dans le fait de pouvoir manger chaque jour, mais dans celui d'avoir, ou non, une substance religieuse. Que veux-tu ! Je ne m'intéresse pas au catholicisme plus qu'au bouddhisme, mais je sais qu'une chose seule promet de donner la paix aux hommes, et c'est le sentiment de la divinité de la vie, quand bien même nos destins personnels seraient exclus de l'immortalité. [...] Je travaillerais volontiers pour ce Parti, mais pas de manière exclusive. Je voudrais faire quelque chose pour ceux qui ont la part la plus dure, mais pas quelque chose qui ressemblerait à un poison entre leurs mains, qui les aiderait à détester. »

laquelle nous reviendrons en temps voulu pour montrer sa prégnance dans les romans d'Ortese, mais aussi dans les écrits théoriques et journalistiques de l'écrivaine sur le rapport de l'humanité à la nature.

Plus largement, sa relation au PCI et à la pensée marxiste peut être résumée par la notion d'affinité, plus que par celle d'acceptation totale et acritique. Le dyptique *Poveri e semplici – Il cappello piumato* documente assez clairement cette indépendance jamais abandonnée, qui se manifeste notamment à travers l'écart entre les positions de Bettina et celle de Gilliat, beaucoup plus orthodoxe. Elle déplore notamment, dans le premier volume, les violentes disputes (conduisant à des phases d'éloignement parfois durable) entre ce dernier, staliniste convaincu, et son propre colocataire, Andrea, qui envisage de quitter le Parti⁶⁶³. Dans un autre passage du roman, on la voit se demander si le fait de loger quelque temps chez une amie anglaise bourgeoise ne constitue pas une « grave entorse » à son engagement communiste, avant de se donner elle-même une réponse que l'on peut lire comme une relativisation de l'adhésion sans recul à une idéologie radicale : « Mi pareva che, nel mondo, i cuori buoni e degni fossero infiniti... che anche fuori del comunismo vi fosse della bontà, della grandezza... »⁶⁶⁴.

Mais c'est dans *Il cappello piumato* qu'est narré l'épisode qui mènera Ortese à s'éloigner du PCI, à savoir l'accueil défavorable que reçoivent ses articles sur son voyage en Russie pour *Noi donne*. On y voit Gilliat intercéder en sa faveur auprès de la direction du *Fomà*, équivalent fictionnel de *L'Unità*, tout comme dans la réalité Venturi avait dû à l'époque se rendre à la direction de ce dernier en raison d'articles d'Ortese « jugés peu conformes à la ligne du parti » : elle y porte en effet un regard « globalement élogieux pour le modèle soviétique » mais qui « comprend également des éléments critiques et qui relativise l'importance de la révolution politique au profit de la spiritualité russe et de la nature »⁶⁶⁵. En outre, dans le même roman, la fin de

⁶⁶³ *Romanzi*, vol. I, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 10. Trad. « Il me semblait que, dans le monde, les cœurs bons et dignes étaient infinis... que même hors du communisme il existait de la bonté, de la grandeur... »

⁶⁶⁵ VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'iguana*, *op. cit.*, p. 351.

l'histoire amoureuse avec Gilliat se trouve coïncider chronologiquement – comme cela a été le cas de celle, réelle, avec Venturi – avec la fin des espérances communistes en 1956, provoquée d'abord par la remise en cause du stalinisme par Khrouchtchev, puis – surtout – par la répression sanglante de l'Insurrection de Budapest. La désillusion est, pour Ortese comme pour de nombreux intellectuels communistes d'Europe occidentale, extrêmement douloureuse, et constitue un moment charnière dans son évolution, puisqu'elle mettra longtemps à se remettre de la double déception amoureuse et politique et devra se reconstruire idéologiquement à partir de son intuition de longue date selon laquelle « la politique n'a de sens que si elle s'inscrit dans une vision du monde plus large, métaphysique voire spirituelle »⁶⁶⁶.

On peut ainsi résumer, avec Vignali De Poli, les positions idéologiques d'Ortese précédant la crise des idéaux communistes en Italie :

Ortese échappe à toute école de pensée : elle s'oppose d'un côté à ceux qui, comme Kierkegaard, négligent, selon elle, les conditions matérielles d'existence ; de l'autre, elle reproche aux communistes leur vision de la société et de l'individu uniquement focalisée sur les questions matérielles, économiques et sociales⁶⁶⁷.

Nous verrons à présent comment ces positions ont par la suite évolué, pour devenir encore plus éloignées de la politique au sens strict, et néanmoins toujours plus radicales, aboutissant aux déclarations profondément universalistes et anti-anthropocentristes communes à *Corpo celeste* et à de nombreux écrits réunis par Borghesi dans *Le Piccole Persone*.

2. L'engagement écologique et animaliste

Il serait difficile de dresser ici un tableau chronologiquement précis de l'évolution de l'idéologie ortésienne ; il ne s'agit en tout cas aucunement d'un basculement vers des positions étrangères à celles que l'autrice napolitaine avait pu avoir auparavant, mais plutôt d'une accentuation progressive de la centralité d'idées déjà présentes dès

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 355, à propos de Bettina.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 282.

les années 1940 (l'attention aux animaux en particulier n'est pas une nouveauté, on pense par exemple aux articles « Gli amici senza parole » publié en 1940, sorte d'élégie adressée aux différents animaux désormais morts qui ont peuplé sa vie⁶⁶⁸, et « Tutti nemici della natura », publié à deux reprises en 1950⁶⁶⁹). Ses préoccupations n'ont jamais cessé de se porter sur les êtres humains les plus démunis, mais se sont élargies pour embrasser la totalité des êtres considérés comme « faibles » et comme étant victimes de l'activité humaine. Étant donné qu'il s'agit là d'idées essentielles pour aborder la « trilogie fantastique » sous l'angle qui nous intéresse, nous allons tenter de faire ressortir le plus clairement possible les différentes facettes de l'anti-anthropocentrisme et de l'intersectionnalité qui caractérisent au plus haut point la pensée d'Ortese dans les dernières décennies de sa vie.

a. Un anti-anthropocentrisme profondément moral

Monica Farnetti, dans l'entrée « Politica » de sa monographie en forme de dictionnaire ortésien, résume bien les choses en indiquant qu'Ortese a logiquement été en contact avec le PCI du fait que c'était le parti le plus proche de sa vision du monde et de la justice, mais a toujours conservé une grande autonomie de pensée et formulé des interprétations personnelles des thèmes chers au communisme, notamment du fait qu'elle avait une conception particulière de la notion d'« homme »⁶⁷⁰. Elle renvoie à un passage de *Corpo celeste* dans lequel l'écrivaine expose de manière éloquente l'idée, présente également dans divers autres écrits, selon laquelle l'identité authentique de l'être humain implique un rapport harmonieux et respectueux avec le monde qui l'entoure et ses habitants :

⁶⁶⁸ « Gli amici senza parole », *Roma*, 28 avril 1940, p. 3, puis dans *Le Piccole Persone* (éd. BORGHESI Angela), Milan, Adelphi, 2016, p. 74-79. Traduction de référence : *Les Petites Personnes. En défense des animaux et autres écrits*, traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 2017. Dorénavant *PP*.

⁶⁶⁹ « Tutti nemici della natura », *Risorgimento*, 30 mars 1950, p. 3, puis sous le titre « Gli animali sono importanti », *Milano-Sera*, 12-13 avril 1950, p. 3. Repris dans *Le Piccole Persone*, p. 91-96.

⁶⁷⁰ FARNETTI Monica, *Anna Maria Ortese, op. cit.*, p. 109-111.

Distruggere campi e foreste, mutare e pervertire il ritmo delle stagioni ; procedere tranquillemente alla reclusion e al massacre di milioni di creature ogni giorno solo per nutrirsi di carne o per indossare pellicce ; torturare liberamente, in liberi laboratori, milioni di esseri sensibili e ignoti quanto l'uomo, torturarli fino alla morte... tutto questo viene presentato come difesa del proprio respiro (o libertà) dell'uomo! Quale uomo, ci si chiede ? L'uomo è forse un semplice contenitore di organi ? Vi è un'idea dell'uomo che sopravvive, si salva, al di fuori della legge morale ? E non dice forse, la legge : non uccidere ? Non dice anche : non mentire ? E noi mentiamo, oltre che uccidere, quando asseriamo che tutto il male che viene fatto oggi al pianeta Terra – tutto il dolore inferto di continuo ai suoi figli più deboli, forse più buoni, e tutta la degradazione che accompagna questo assoluto *assassinio* – viene fatto *per amore dell'uomo*. Quale uomo! Senza legge (di pace e amicizia con la vita) non vi è uomo, ma solo scoria o larva di uomo. Vediamo infatti quest'*uomo*, senza più leggi o regole di vita (perché trovate incompatibili con la *sua* libertà !), decadere e abbruttirsi in sistemi sociali o mentali che sono solo occasione di lucro per chi li difende e sostiene ; vediamo la giovinezza non avere più direzioni, cercarle come si cerca l'ossigeno, e non trovarle ; vediamo *tutti i figli* della vita patire e cercare spazio, inutilmente, girare il capo doloroso in cerca della libertà, dell'aria, la libertà promessa dal secolo superbo che ci trascina⁶⁷¹.

Il nous semble important de citer l'extrait intégralement, malgré sa longueur, mais aussi d'en proposer une analyse approfondie, dans la mesure où il synthétise de manière exemplaire ce que l'on appellera la dimension post-anthropocentriste de l'idéologie d'Ortese, *in nuce* à l'époque des espoirs communistes et devenue par la suite éclatante. Plusieurs éléments de la langue utilisée ici méritent d'être remarqués, en ce qu'ils donnent d'assez claires indications sur des aspects fondamentaux de sa pensée.

⁶⁷¹ CC, p. 122-123. Trad. fr., p. 96-98 : « Détruire champs et forêts, modifier et dévoyer le rythme des saisons ; procéder, chaque jour, tranquillement, à l'enfermement et au massacre de millions de créatures simplement pour se nourrir de viande ou endosser une fourrure ; torturer ouvertement, dans des laboratoires privés, des millions d'êtres ignorés aussi sensibles que l'homme, et les torturer jusqu'à la mort... tout cela présenté par l'homme comme la défense de sa propre *respiration* (ou liberté) ! Quel homme, me demandera-t-on ? L'homme est-il un simple container d'organes ? Peut-on imaginer un homme qui survive, et se rédime, en dehors de la loi morale ? Et la loi ne dit-elle pas : tu ne tueras point ? Ne dit-elle pas encore : tu ne mentiras point ? Or nous mentons, outre que nous tuons, quand nous soutenons que tout le mal qui est fait aujourd'hui à la planète Terre – toute la souffrance infligée continuellement à ses enfants les plus faibles, peut-être les meilleurs, et l'avilissement qui accompagne ce définitif *assassinat* – l'est *par amour de l'homme*. Quel homme ! Sans loi (ou règle de paix et d'amitié avec la vie), il n'est pas d'homme, seulement rebut ou larve d'homme. Et en effet, nous voyons cet *homme*, sans lois ni règles de vie (réputées incompatibles avec sa liberté !), décliner et s'abrutir en des systèmes sociaux ou mentaux qui ne sont qu'occasions de profit pour qui les défend et le suit ; nous voyons la jeunesse sans plus d'axe, en cherchant un comme on cherche de l'oxygène, et n'en trouvant pas ; nous voyons *tous les enfants* de la vie souffrir et chercher, inutilement, un espace, tourner la tête douloureusement en quête d'air et de liberté, la liberté promise par le siècle orgueilleux qui nous mène. »

Avant tout, on notera la prégnance de l'idée de dégénérescence historique de l'humanité, exprimée à diverses reprises dans un paragraphe dont l'expressivité (véhiculée typographiquement par le recours insistant aux phrases exclamatives et interrogatives) et la succession de variations sur un même thème ne manquent pas de rappeler la diatribe de Mamerte au Gouverneur, « uomo alla fine dell'uomo », dans les dernières pages de *Il pianeta irritabile*. Cette notion de dégénérescence se traduit, sur le plan lexical, par l'emploi de verbes comme « pervertire », « decadere » et « abbruttirsi », ou de substantifs aussi dépréciatifs que « scoria » et « larva », conjugués au même complément de nom « di uomo ». La répétition même du terme « uomo », et plus précisément encore de l'expression éloquente « Quale uomo », sur le mode d'abord interrogatif puis exclamatif, associée à toute une série de questions rhétoriques ainsi qu'aux négations complexes « senza più » et « non avere più », met l'emphase sur le décalage entre les idées de noblesse et de dignité traditionnellement véhiculées par l'expression essentialisante « l'homme » et son actualisation contemporaine sous le signe de l'aliénation et de l'immoralité. Et en effet, malgré l'impression de déconnexion du monde réel que peut parfois donner la prose d'Ortese, y compris dans ses articles journalistiques souvent caractérisés par la transfiguration des réalités observées, ses réflexions récurrentes sur les relations entre l'humanité et la nature sont reliées de façon organique à une analyse mi-historiographique, mi-philosophique des évolutions connues par la société mondiale et surtout italienne à partir de l'après-guerre. Certains articles et documents d'archive regroupés dans *Le Piccole Persone* dénoncent par exemple le règne tyrannique de « la legge economica » (« la loi économique ») sur l'humanité⁶⁷² mais aussi sur la nature et les animaux, ou

⁶⁷² Doc. 1190 du fonds Ortese de l'Archivio di Stato di Napoli, publié par Borghesi sous le titre « Io credo in questo », dans *Le Piccole Persone*, p. 35. On peut citer ici le passage en question de façon plus complète : « E la maggiore persecuzione dell'inumano (la legge economica) opera oggi come egemonia o assoluto potere, su scala planetaria, contro l'uomo minore, o umano, e tutti gli animali e le piante e la buona terra vi sono dolorosamente assoggettati. [...] Non muoiono, non moriamo ogni giorno, forse, sotto l'inumano Denaro ? Egli è Dio, e davanti a Lui nessuna delle povere leggi umane ha più il minimo valore. È pura irrisione. » (p. 35-36).

bien des aspects plus spécifiques comme le consumérisme ou l'impossibilité d'une véritable identité nationale propre à l'Italie⁶⁷³.

On peut également s'attarder sur la moralisation du discours idéologique, absolument récurrente chez l'écrivaine, et sur les différents procédés par lesquelles elle s'exprime : énumération de pratiques courantes chaque fois résumée par des verbes relevant du lexique de la destruction, usage assuré de termes et expressions aussi connotés que « male », « buoni », « legge morale » ou « regole di vita », ironie de la dernière parenthèse. Particulièrement intéressante pour notre propos est la façon dont Ortese applique aux animaux, sans s'embarrasser de précautions oratoires, un certain lexique de la violence traditionnellement réservé au genre humain (« massacro », « torturare », « assassinio »), dénonçant ainsi la banalisation des différents usages instrumentaux dont ils sont les victimes rarement reconnues comme telles. Les théoriciens de la question animale qui se penchent plus spécifiquement sur les modalités par lesquelles notre culture tend à dissimuler la réalité du sort subi par les bêtes dans les élevages, les abattoirs ou les laboratoires n'ont de cesse de montrer l'importance du rôle joué par le langage et en particulier par le choix de termes neutralisant toute notion de violence ou de souffrance. Ortese, qui n'avait probablement pas lu les travaux essentiellement anglophones sur le sujet (dont l'un des plus importants, d'orientation écoféministe, est *The Sexual Politics of Meat* de Carol Adams, publié en 1990), semble avoir cependant eu une conscience intuitive de ce processus et tenté de l'exposer et de le déjouer précisément en exposant, au moyen des termes prohibés, la nature des actes infligés. L'impunité assurée à de tels actes par leur caractère institutionnalisé est elle aussi mise au jour et critiquée dans le passage cité en même temps que leur banalisation, à travers les différents adverbes venant qualifier dans les premières lignes les pratiques citées, qu'il s'agisse des symétriques « tranquillamente » et « liberamente » (le deuxième étant renforcé par le polyptote avec l'usage rapproché de l'adjectif correspondant) ou de « solo », qui explicite l'écart

⁶⁷³ « Storia senza pace dell'Italia senza fratelli », *Corriere della Sera*, 16 mai 1970, p. 11, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 58-63.

ressenti entre la violence des techniques de production et la futilité, ou du moins le caractère non vital, de leurs finalités. La question animale est ainsi subsumée sous les problématiques plus vastes de la logique purement utilitaire, du profit économique et du consumérisme, abondamment dénoncées par Ortese⁶⁷⁴.

Ce passage est plus largement emblématique de l'anti-anthropocentrisme radical, largement en avance sur son temps, qui caractérise son positionnement idéologique, et qui est à mettre en relation avec une forme de vitalisme – au sens de sacralisation de la vie sous toutes ses formes, considérées comme différentes manifestations d'un même tout. Sa principale force rhétorique réside probablement, à cet égard, dans la construction non argumentative du discours : Ortese s'abstient en effet de présenter des arguments rationnels contre l'exclusion traditionnelle des animaux et de la nature de la sphère morale, préférant traiter leur inclusion dans cette dernière comme une évidence qui découlerait de leur simple qualité d'êtres sensibles (« *esseri sensibili* ») et appartenant à la vie (« *figli della vita* »). Il s'agit là d'une caractéristique fondamentale de son écriture morale (rappelons le sous-titre d'un ouvrage collectif qui voit en elle « une écrivaine morale »⁶⁷⁵) : elle n'hésite pas à afficher des positions pourtant minoritaires et en rupture avec toute la tradition occidentale, en s'appuyant essentiellement sur des appels au bon sens, à l'évidence et aux réactions émotionnelles spontanées face à la souffrance de tout être vivant.

C'est ainsi, notamment, qu'elle reprend à son compte à diverses reprises le parallèle si polémique (que nous avons évoqué au début de ce travail à travers les justifications avancées par Élisabeth de Fontenay) entre le traitement infligé aux animaux à l'ère contemporaine et les pires atrocités du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire principalement la Shoah. Le rapprochement est parfois tout juste esquissé à travers le recours au terme éminemment connoté de « *lager* » (« *camp de concentration* »), et

⁶⁷⁴ Ces problématiques, explorées en divers lieux, sont bien résumées par l'affirmation suivante, dans *Ibid.*, p. 59 : « *viviamo sotto la stella dell'utile.* »

⁶⁷⁵ DI PAOLO Paolo (dir.), *Nessun male può dirsi lontano. Anna Maria Ortese, una scrittrice morale*, Rome, Empiria, 2014.

d'autres fois plus amplement développé et explicité, comme dans le texte non daté intitulé « Il criminale prudente » :

Io vorrei ricordare qui una sola cosa : tutto, dico tutto il male, se non pure con qualche aggiunta, che un certo stato europeo, venticinque anni fa, rivolse all'uomo, inflisse all'uomo europeo : deportazioni, viaggi nei vagoni piombati, inumano isolamento, fame, sete, torture, maltrattamenti, l'uso di uomini donne e bambini come di animali da esperimento, e poi la loro esecuzione agghiacciante nelle camere a gas, e poi l'uso delle loro ossa, tutto questo male atroce molti paesi, noi Italia davanti a tutti, da tempi immemorabili, e oggi con impegno massiccio e silenzioso, usiamo verso gli animali [...]. Noi siamo, noi italiani, le SS degli animali⁶⁷⁶.

Elle précise ensuite ce qui constitue selon elle la différence principale entre les deux phénomènes : à savoir que, dans le premier cas, au moins une partie des coupables ont fini par être punis, tandis que lorsqu'il s'agit des animaux l'impunité est totale – idée qui semble impliquer, surtout si l'on observe l'incise étonnante « se non pure con qualche aggiunta » au début du passage, que le massacre des animaux serait en un sens encore pire que celui des Juifs et autres groupes humains persécutés par les nazis. C'est une opinion susceptible de choquer nombres de lecteurs, mais dont il convient de relativiser la radicalité en précisant qu'il ne s'agit pas de hiérarchiser les tortures subies (la liste citée ci-dessus montre une conscience aiguë de l'horreur absolue représentée par les crimes nazis), mais bien de reconnaître chacune d'entre elles et plus encore leur caractère de masse comme un mal incommensurable méritant reconnaissance et justice ; or, dans le cas de l'élevage industriel et des expérimentations animales, la reconnaissance manque totalement du fait de la nature "inférieure" et, surtout, de l'utilité de ces pratiques pour la société humaine. On peut donc estimer que le recours à ce parallélisme pour le moins polémique, loin de trahir un quelconque manque de respect envers les victimes humaines, identifie leur destin à l'horreur

⁶⁷⁶ Doc. 1221 du fonds Ortese de l'Archivio di Stato di Napoli, puis « Il criminale prudente » dans *Le Piccole Persone*, p. 128. Trad. fr., p. 166-167 : « Je voudrais rappeler ici une seule chose : tout, je dis bien tout le mal, voire avec quelque petit supplément, qu'un certain État européen, il y a vingt-cinq ans, a réservé à l'homme, a infligé à l'homme européen : déportations, voyages dans des wagons plombés, isolement inhumain, faim, soif, tortures, mauvais traitements, utilisation de femmes et d'enfants comme cobayes, puis leur exécution, glaçante, dans des chambres à gaz, puis l'utilisation de leurs os, tout ce mal atroce, plusieurs pays, Italie en tête, depuis des temps immémoriaux, et aujourd'hui avec un engagement massif et silencieux, nous le pratiquons envers les animaux [...]. Nous, les Italiens, sommes les SS des animaux. »

maximale et l'érige au rang de critère de référence par rapport auquel mesurer d'autres faits ressentis comme d'une violence insupportable⁶⁷⁷.

b. Rationalité et utilitarisme : l'être humain, pire de toutes les espèces ?

La rationalité (souvent érigée en critère de validité absolu à l'aune duquel évaluer tout discours ou action) est l'une des principales cibles de la remise en question par Ortese des valeurs de la société occidentale moderne et contemporaine. On peut citer un passage important de l'interview finale de *Corpo celeste* dans lequel l'écrivaine donne une définition toute personnelle des deux notions d'*intelligence* et de *raison* qu'elle met en opposition, de manière contre-intuitive (« l'intelligence » étant le terme le plus proche de ce que l'on appelle généralement rationalité ou raison instrumentale) :

Un fenomeno particolare distingue l'uomo, come specie, e non potrei considerarlo rassicurante: lo sviluppo senza motivazioni [...], lo sviluppo fine a se stesso, quasi incontrollabile, della *intelligenza*. Da qualche tempo, questa *intelligenza* non è più legata alle ragioni della vita, direi che è indipendente da essa e indifferente del tutto alla vita e alla sua conservazione. [...] Sì, l'*intelligenza* non è la *ragione*, è qualcosa di diverso, e che si va sempre più dimostrando ostile alla *ragione*. In questo senso, si può anche intendere il vago orrore che, a un certo punto, ispirano tutte le forme, ormai innaturali, d'*intelligenza*, addette all' infinito sviluppo e all'incontenibile proliferare di scienza e tecnica. [...] E possiamo considerare questa sua *intelligenza* senza scopo come estranea e chiaramente nemica della vita⁶⁷⁸.

⁶⁷⁷ Il peut être utile de rappeler une fois encore que nombre d'auteurs Juifs ayant connu directement ou indirectement l'horreur de la Shoah n'hésitent pas à comparer à cette dernière les violences institutionnelles contre les animaux. Le dernier en date est peut-être Arno Klarsfeld, dont le grand-père est mort en déportation et dont les parents ont consacré leur vie à traquer et amener devant la justice les responsables nazis : « Ceux qui travaillent dans les abattoirs s'habituent bien au sang, aux cris, à la détresse. On dira, ce sont des animaux. Mais pour les abattoirs humains on s'habitue aussi. La plupart de ceux qui travaillaient dans les Sonderkommandos finissaient par perdre leur sensibilité [...] », *Âmes et animaux*. Journal, Paris, Fayard, 2021, p. 46.

⁶⁷⁸ CC, p. 140-142. Trad. fr., p. 1 1-122 : « Une particularité, que je ne saurais considérer comme rassurante, distingue l'homme en tant qu'espèce : c'est le développement sans motifs [...], le développement en soi, presque incontrôlable, de l'*intelligence*. Depuis un certain temps, cette *intelligence* n'est plus reliée aux raisons de la vie, je dirais qu'elle est indépendante d'elle et tout à fait indifférente à la vie et à la conservation de celle-ci. [...] Non, l'*intelligence* n'est pas la *raison*, elle est quelque chose de différent, qui se révèle de plus en plus hostile à la *raison*. En ce sens, on peut aussi comprendre l'horreur indéfinie qu'inspirent, à un certain moment, toutes les formes d'*intelligence*, désormais hors nature, vouées au développement infini et à l'irrépressible prolifération des sciences et des techniques.

Et, un peu plus loin, sur la « raison » entendue comme connaissance et respect des règles naturelles :

Per *ragione* io continuo a intendere la conoscenza, o anche la “visione” del vivere, del complesso di *leggi* – non visibili ma riconoscibili – che rendono possibile la vita.⁶⁷⁹

On peut voir dans cette théorisation originale de la modification du rapport de l’humanité au monde naturel un écho à celle de Volponi sur les thèmes du « naturel » et de l’« artificiel » dans les articles auxquels nous nous sommes abondamment référée dans les chapitres précédents, *Natura ed animale* et *Etna : natura e scienza*. L’une et l’autre font d’ailleurs allusion à un passé lointain et harmonieux (ici, l’époque où régnait la « raison » et non « l’intelligence »), mettant en évidence l’historicité du processus par lequel l’être humain s’est éloigné de la nature et son accélération brutale à l’époque contemporaine. On peut enfin mentionner la présence commune dans des articles théoriques ou journalistiques des deux écrivains de l’idée selon laquelle le naturel aurait été réduit, à l’époque contemporaine, à la seule et unique sphère de l’utile ; on trouve ainsi des passages très similaires portant en particulier sur le rapport des citoyens modernes aux espaces naturels devenus lieux de vacances. Volponi : « Il mare e le montagne [erano] ambiti e sorbiti come vacanze, speculazioni immobiliari, mondanità »⁶⁸⁰.

Et Ortese, plus prolixe sur le sujet :

In montagna, al mare, sui laghi o in altri bellissimi luoghi dove corrono, essi non si spogliano affatto di quel loro lucido e quasi impermeabile costume cittadino ; non è che vadano a meravigliarsi nella luce dei venti, delle acque, delle morbide nevi, essi, ormai, non lo possono più. Si rifugiano in alberghi « perfettamente attrezzati », da cui escono per *divertimenti collettivi*, bagni o escursioni *collettive*, e, anche se solitarie, mai espressione di un desiderio incosciente, ma frutto sempre di una saggia determinazione, di una fredda

[...] Aussi pouvons-nous considérer son intelligence sans but comme étrangère et ennemie déclarée de la vie. »

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 142-143. L’italique est dans les deux citations de la main de l’autrice. Trad. fr., p. 123 : « Par *raison*, je continue à entendre connaissance, ou bien “vision” de la vie, du complexe de *lois*, - pas évidentes, mais reconnaissables – qui rendent possible la vie. »

⁶⁸⁰ VOLPONI Paolo, « Etna », *op. cit.*, p. 129. Trad. fr. « La mer et les montagnes [étaient] convoitées et sirotées comme des vacances, des spéculations immobilières, des mondanités. »

volontà di ritemprarsi o di distrarsi, e insomma agire scientificamente e modernamente nel proprio interesse⁶⁸¹.

On remarque dans ce dernier extrait un regret explicite de la capacité à « s'émerveiller » devant la nature, perdue par les êtres humains contemporains, et qui selon l'auteur urbinate est devenu l'apanage du poète, capable de rester en contemplation devant une colline,⁶⁸² et de manière plus générale « gardien » d'un rapport perdu à la nature et aux animaux.

On peut percevoir en filigrane l'affirmation d'une vision opposée à cet utilitarisme généralisé, pour laquelle l'animal et le naturel auraient une valeur intrinsèque et mériteraient d'être traités comme des fins en soi. Il s'agit chez Ortese non seulement d'une opinion régulièrement avancée de manière explicite, mais même d'une véritable obsession, qui infuse à la fois plusieurs de ses œuvres littéraires majeures et une grande partie de ses articles et documents d'archive. La notion de dignité de la nature est souvent corrélée à la dénonciation de l'arrogance de l'être humain qui s'est si longtemps cru – et tend à se croire encore, malgré les trois « blessures narcissiques » subies au cours des derniers siècles – centre de l'univers et maître de la Terre, dont chaque autre élément ne serait qu'une ressource à sa disposition. Un passage d'un texte rédigé entre 1974 et 1977 rappelle de façon exemplaire l'idée très léopardienne selon laquelle l'univers, ou la nature, sont en fait indifférents à l'humanité et à ses exigences :

L'uomo è solo, e diritti – naturali – a vivere, non ne ha nessuno [...]. E questo per una ragione semplicissima : la Terra, e l'Universo, e le loro leggi segretissime e comportamenti di ogni genere, NON CONOSCONO L'UOMO, e l'uomo – davanti a queste cose – è solo! Negli spazi cosmici, poi, la terra, questo gioiellino, non è neppure sognata, non esiste, per quest'altra ragione :

⁶⁸¹ « Tutti nemici della natura », *op. cit.*, p. 94-95. Trad. fr., p. 121-122 : « À la montagne, à la mer, sur les lacs ou dans d'autres lieux magnifiques où ils se précipitent, ils ne quittent jamais leur costume de citadins, brillant et quasi imperméable ; pas question, pour eux, de s'émerveiller devant la lumière du vent, des eaux, des neiges moelleuses ; désormais, ils en sont incapables. Ils se réfugient dans des hôtels "parfaitement équipés", d'où ils sortent pour des *divertissements collectifs*, des baignades ou des excursions *collectives* qui, même solitaires, ne sont jamais l'expression d'un désir inconscient, mais toujours le fruit d'une sage détermination, d'une froide volonté de se ressourcer ou de se distraire, bref, d'agir de manière scientifique et moderne, dans leur propre intérêt. »

⁶⁸² VOLPONI Paolo, *Etna, op. cit.*, p. 120.

che non ci sono occhiali, nell'Universo – dove esso finisce –, capaci di vederlo
– l'uomo –, di soppesarlo e valutarlo secondo i suoi bisogni⁶⁸³.

Ce n'est que l'une des multiples expressions sous la plume de l'écrivaine napolitaine de la place qui est selon elle celle de « l'homme » (on a vu qu'elle utilise régulièrement le terme comme synonyme d'« humanité ») : un être vivant comme les autres, n'ayant pas plus de droits à disposer de la planète et de ses autres habitants. Pire, il est régulièrement présenté comme un véritable fléau, artisan de destructions et de souffrances infinies qui viennent s'ajouter à la douleur déjà présente dans le monde et partagée par tout le vivant. Ce dégoût de l'humanité aurait, selon Vignali De Poli, mûri en elle face aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale ; l'écrivaine, quant à elle, fait parfois allusion à une sorte de révélation advenue dans sa jeunesse des horreurs infligées aux animaux, qui aurait été la source de son désamour pour les humains :

Dal giorno che ho cominciato a comprendere certe cose (ed è un giorno remoto [...]), non ho più amato sinceramente l'uomo, o l'ho amato con tristezza⁶⁸⁴.

Cette citation comme de nombreuses autres renforcent notre affirmation selon laquelle la conscience animaliste et écologiste d'Ortese – aux accents largement anti-modernes – s'est manifestée très tôt, pour s'affirmer toujours plus et devenir dans les deux dernières décennies de sa vie une préoccupation majeure, sinon sa préoccupation principale.

⁶⁸³ « Io credo in questo », *op. cit.*, p. 13 -132 : « Trad. fr., p. 36-37 l'homme est seul, et nul ne possède de droits – naturels – à la vie [...]. Et ceci pour une raison extrêmement simple : la Terre, et l'Univers, et leurs lois très secrètes et leurs comportements en tout genre, NE CONNAISSENT PAS L'HOMME, et l'homme – face à tout cela – est seul ! Et puis, dans les espaces cosmiques, la terre, ce petit bijou, n'est même pas rêvée, elle n'existe pas, pour cette autre raison : c'est qu'il n'y a pas de lunettes dans l'Univers – là où il finit – capables de le voir – l'homme –, de le soupeser et de l'évaluer en fonction de tous ses besoins. »

⁶⁸⁴ « Le Piccole Persone », doc. 1174 de l'Archivio di Stato, puis dans *Le piccole Persone*, p. 116. Trad. fr., p. 150 : « À partir du jour où j'ai commencé à comprendre certaines choses (et c'est un jour d'il y a longtemps [...]), je n'ai plus aimé l'homme sincèrement, ou je l'ai aimé avec tristesse. »

Le texte d'archive « Le Piccole Persone » rend particulièrement explicite le lien entre le règne de la « raison », ce « propre de l'homme » tant célébré, et son statut réel de pire rejeton de la nature :

[il] raziocinio o ragione per cui noi andiamo noti, e ci incensiamo tra noi. Ma questo raziocinio, o ragione, poi lo applichiamo semplicemente al servizio di istinti (conservazione, fame), o di una degenerazione dell'istinto : l'accumulo e lo sperpero, che le Piccole Persone non conoscono. Le Piccole Persone sono pure e buone. [...] Solo il raziocinio l'animale non ha, né la sua ferocia vandalica, estrema, solo l'orgoglio ridicolo del raziocinio, solo la sua capacità di sconsacrare e usare la vita non ha : e per questo è considerato non popolo, come sarebbe giusto, non diverso ma sempre persona della vita, ma è considerato cosa, e come tale è trattato⁶⁸⁵.

On retrouve, sous une forme différente, le même renversement axiologique formulé par l'éléphant Roboamo, faisant de la raison non plus le meilleur argument permettant de justifier l'infériorisation et l'oppression des animaux et de la nature, mais au contraire la spécificité se trouvant au fondement de la dégénérescence de l'espèce humaine et des multiples abus dont elle se rend coupable. La non-possession de la rationalité devient par conséquent, ici aussi, l'argument permettant de proclamer, à rebours de toute la tradition anthropocentriste, une certaine *supériorité* des bêtes, considérées comme « muettes et bonnes » précisément en vertu de ce qui est encore aujourd'hui bien souvent considéré comme un *manque*. Le deuxième adjectif, il faut le remarquer, relève de la sphère morale et le fait qu'il vienne ici qualifier des êtres non-humains constitue un exemple flagrant d'anthropomorphisme ; une analyse de la façon dont Ortese utilise l'anthropomorphisme à des fins anti-anthropocentristes sera d'ailleurs inévitable lors de la lecture des romans qui nous intéressent. Nous ne pouvons toutefois nous abstenir de mentionner des usages parfois moins convaincants

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 114-115. Trad. fr., p. 147-148 : « la faculté de raisonner ou de la raison, qui fait notre notoriété, et dont nous nous glorifions entre nous. Mais cette faculté de raisonner, ou raison, nous l'appliquons simplement au service des instincts (conservation, faim) ou d'une dégénérescence de l'instinct : l'accumulation et le gaspillage, que les Petites Personnes ne connaissent pas. Les Petites Personnes sont pures et bonnes. [...] Ce que l'animal ne possède pas, c'est uniquement la faculté de raisonner, la férocité de vandale poussée à l'extrême, l'orgueil ridicule de la faculté de raisonner, la capacité de désacraliser et d'exploiter la vie : c'est pourquoi il n'est pas considéré comme un peuple, alors qu'il devrait l'être, ni comme un être différent, une personne appartenant à la vie, mais considéré comme une chose, et traité en tant que telle. »

de ce même anthropomorphisme “moral” qui peuvent l’amener à formuler des généralisations confinant à la contre-vérité, comme lorsqu’elle évoque, dans l’article contre la vivisection « Uno strazio senza grido », l’existence d’une « regola morale » (« règle morale ») qui régirait l’ensemble du monde naturel et qui impliquerait par exemple « il rispetto del cucciolo » (« le respect du petit d’animal ») de la part de toutes les bêtes⁶⁸⁶.

D’autre part, la notion de mutisme, entendu comme incapacité à s’exprimer avec le langage humain et à faire valoir ses droits, est constamment associée chez elle à l’animalité, mais également à certaines figures et catégories d’êtres humains qui sont par là même rapprochés des animaux du fait de caractéristiques communes comme le mystère, l’innocence ou le statut de victimes. La frontière ontologique est également brouillée par l’expression « Petites Personnes » donnant son titre au document – qui a tout d’un manifeste, quoique resté privé – : l’attribution du statut de « personne » (et donc de sujet et de « patient moral »), est explicitée au début du même texte comme découlant du fait que les animaux posséderaient un visage (« faccia »), contre Levinas et toute la tradition selon laquelle il s’agirait d’un attribut exclusif de l’être humain.

C’est pour toutes ces raisons qu’on trouve sous sa plume une quantité croissante de dénonciations du mal infligé par l’homme aux autres hommes, à l’environnement (organique et inorganique) et aux animaux ; elles s’accompagnent cependant d’une conviction à première vue opposée : à savoir que l’être humain fait en tout et pour tout partie de la nature et des vivants qui doivent être protégés et même vénérés en tant que tels. Cette contradiction apparente se résout facilement par la même différenciation que nous avons appliquée au Volponi de *Il pianeta irritabile* entre « l’homme » comme essence et « l’homme » comme résultat historique d’un processus évolutif délétère. L’être humain, pour Ortese, est avant tout un être vivant capable de joie et de souffrance et mérite de ce fait un respect illimité, mais il est en même temps

⁶⁸⁶ « Uno strazio senza grido », *Il Giorno*, 13 avril 1973, p. 11, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 163.

cette créature à l'« intelligence » toujours plus affûtée et dévoyée qui est devenue peu à peu l'oppresseur universel.

Le concept même d'être humain fait l'objet d'une redéfinition radicale en plusieurs lieux, qu'il peut être utile d'explicitier dans la mesure où elle permettra d'éclairer certains usages spécifiques que fait Ortese des procédés jumeaux que sont l'humanisation des animaux et l'animalisation des humains. Les textes les plus importants à cet égard sont deux des documents d'archive publiés pour la première fois dans *Le Piccole Persone* : celui, déjà cité, qui donne son titre au recueil, et celui intitulé « *L'inferno degli animali* ». On retrouve dans l'un et l'autre une même contestation de l'identité entre espèce humaine et « humanité » réelle, ainsi qu'une définition positive de cette dernière notion, associée à la « fraternità » (« fraternité ») avec le monde naturel, dont le deuxième texte propose une version plus développée :

E che cosa è mai che fa l'uomo ? [...] è la sua fraternità col mondo della natura, il mondo degli Antenati, e il suo assumere come dono l'appartenenza alla vita, non solo della sua propria, ma di tutti gli altri esseri viventi. E il considerare arbitrio prendere a proprio uso e consumo la vita di un altro, di un'altra anima vivente⁶⁸⁷.

La conséquence, commune aux deux écrits, de cette redéfinition est l'affirmation paradoxale d'une non-appartenance à « l'humanité » réelle de tous ceux qui infligent à des êtres vivants un traitement qu'ils ne voudraient pas supporter eux-mêmes :

Così – a mio modo di vedere – chiunque dà a un animale un peso da portare (ed è anche la stanchezza, ma sono soprattutto il tormento fisico, lo spavento e lo strazio psichico) che non darebbe a se stesso [...], ebbene, quello ha figura umana soltanto, ma uomo non è⁶⁸⁸.

⁶⁸⁷ « *L'inferno degli animali* », doc. 1207 de l'Archivio di Stato, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 157. Trad. fr., p. 205 : « qu'est-ce donc qui fait l'homme ? [...] c'est sa fraternité avec le monde de la nature, le monde des Ancêtres, et le fait de considérer comme un cadeau l'appartenance à la vie, non seulement la sienne en particulier, mais celle de tous les autres êtres vivants. Et de considérer comme un abus de pouvoir l'appropriation, pour son propre usage et sa consommation, de la vie d'un autre, d'une autre âme vivante. »

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 155. Trad. fr., p. 202 : « Ainsi – c'est ma façon de voir –, quiconque donne à un animal un poids à porter (et il s'agit aussi de la fatigue, mais surtout de la douleur physique, de l'épouvante et de la souffrance psychique) qu'il ne se donnerait pas à lui-même [...], eh bien, celui-là a une apparence humaine, mais n'est pas un homme. »

Dans « Le Piccole Persone », cette même négation de l'humanité est étendue à l'ensemble de la société contemporaine et considérée comme la cause de tous les maux, tandis que l'amélioration de la prise en compte du non-humain apparaît comme rien de moins que la condition de « l'avenir spirituel d'un pays » :

Negli ordinamenti, le regole che un paese o persone o gruppi di persone si danno da soli, intesi a reintegrare le Piccole Persone nel mondo umano – che senza di esse, o quando si pone contro di esse, umiliandole a cose, di umano non ha più nulla –, sembra incredibile, ma c'è una visione, dunque legge, e con la legge c'è la crescita e l'avvenire spirituale di un paese [...].
E pensare che tante persone non umane governano il mondo, in genere ! Si spiega tutto ! Si spiega lo stato del mondo⁶⁸⁹ !

S'ensuit une injonction à cesser toute exploitation et tout mauvais traitement contre les bêtes : « Perché comincia da qui il Non-Uomo, l'atroce Inumano che da gran parte ci tormenta⁶⁹⁰ ».

Et, à la fin du même document, la même accusation d'« inhumanité » est appliquée à l'être humain en tant qu'il est affamé (notamment de viande) et indifférent au sort des autres créatures ainsi que de la planète elle-même :

Questo – l'uomo che ha fame, e cammina nella vita solo armato di coltello e forchetta, spregiando e sporcando tutto, senza mai porsi per ideologia la buona salute del pianeta, la sua felicità e calma, e la felicità e calma di tutti i suoi figli, compreso il cardellino, il passero ! – non è uomo⁶⁹¹.

Remarquons au passage le choix du chardonneret (avec le moineau) comme représentant emblématique – en tant qu'il est l'un des plus humbles – des « enfants » de la planète : ce petit oiseau au chant mélodieux semble avoir déjà, en 1982, revêtu

⁶⁸⁹ « Le Piccole Persone », *op. cit.*, p. 118-119. Trad. fr., p. 152-154 : « Dans les ordonnances, les règles qu'un pays, des personnes ou des groupes de personnes se donnent à eux-mêmes afin de réintégrer les Petites Personnes dans le monde humain – qui, sans elles, ou lorsqu'il se pose contre elles en les rabaisant à l'état de choses, n'a plus rien d'humain –, pour incroyable que cela paraisse, il y a une vision, donc une loi, et avec la loi, la croissance et l'avenir spirituel d'un pays. [...] Et dire que tant de personnes non humaines gouvernent le monde, en général ! Tout s'explique ! L'état du monde s'explique ! »

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 120. Trad. fr., p. 155 : « Car c'est ici que commence le Non-Homme, l'atroce Inhumain qui, depuis très longtemps, nous tourmente. »

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 121. Trad. fr., p. 156 : « Celui-ci, l'homme qui a faim et qui chemine dans la vie uniquement armé d'un couteau et d'une fourchette, méprisant et salissant tout sans jamais se poser, par idéologie, le problème de la santé de la planète, de son bonheur et de sa tranquillité, et du bonheur et de la tranquillité de tous ses enfants, y compris le chardonneret, le passereau !, n'est pas un homme. »

pour Ortese une importance symbolique particulière, qui prendra par la suite une ampleur inédite dans le grand roman de 1993.

Toutes ces considérations sur ce que devrait impliquer une qualification d'« humain » qui ne serait pas prise à la légère conduisent l'autrice de « L'inferno degli animali » à un jugement moral implacable de type téléologique, reliant le dévoiement de la notion d'humanité et l'oubli des valeurs qui devraient lui être associées à l'état dégradé du monde moderne, présenté comme une forme de punition en des termes clairement religieux :

Noi ci meravigliamo e mostriamo sgomento di fronte alle presenti condizioni di miseria e paura dell'umanità, ma non riflettiamo un solo momento che esse sono state determinate da un grande abuso proprio della parola umanità, o spirito, in nome delle quali si commettono da sempre abusi e delitti senza colpa, controllo, e perfino la più oscura delle giustificazioni. Quello che il mondo cosiddetto umano ha fatto finora contro l'anima della terra, ecco che gli viene reso : cade su di lui come una pioggia rovente⁶⁹².

On pourrait supposer qu'il existe une opposition nette, au sein de cette espèce humaine à laquelle est déniée une « humanité » qui découlerait de caractéristiques purement biologiques, entre les oppresseurs et les opprimés ; ce n'est pourtant le cas que dans une certaine mesure, puisque Ortese développe également en divers lieux une pensée de l'origine du mal qui tend à voir dans tout coupable une victime préalable, ne serait-ce que de la société qui est souvent présentée comme l'ultime responsable de tous les maux. La conclusion du texte déjà cité « Il secolo della crudeltà » offre un exemple parmi d'autres de cette idée de cause sociale de toute violence :

E ricordando le condizioni del paese in cui il poeta Nekrasov vide scorrere le lacrime del « piccolo cavallo », possiamo trarne una conclusione : non essere i torturatori, quasi sempre, che nipoti o figli di torturati⁶⁹³.

⁶⁹² « L'inferno degli animali », *op. cit.*, p. 157. Trad. fr., p. 205 : « Nous nous étonnons et manifestons de l'effroi face aux conditions actuelles de misère et de pauvreté de l'humanité, mais nous ne réfléchissons pas un seul instant sur le fait qu'elles ont été déterminées par l'abus du mot humanité, ou esprit, au nom duquel on commet depuis toujours des abus et des délits impunis, incontrôlés, sans l'ombre d'une justification. Ce que le monde soi-disant humain a fait jusqu'ici contre l'âme de la terre lui est alors restitué, et tombe sur lui comme une pluie brûlante. »

⁶⁹³ « Il secolo della crudeltà », *Il Mattino*, 8 novembre 1940, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 85-86. Trad. fr., p. 111 : « Et, en nous rappelant ce qu'était la situation du pays dans lequel le poète Nekrassov

c. La « nuova Chiesa planetaria »

Pour en revenir à la pensée du vivant, dont l'être humain ne serait rien de plus que l'une des innombrables incarnations à l'égalité, il nous faut remarquer que le substantif « vita » est sans aucun doute l'un des plus fréquents dans la prose ortésienne. La vie est en effet présentée dans ses articles aussi bien que dans ses romans comme un Tout traversé d'une même énergie et devant faire l'objet d'une même admiration. Nous avons employé, jusqu'ici sans explication, les termes « vénération » et « admiration », il est désormais temps de les remettre dans leur contexte : celui d'une conception de la vie et de l'univers bien plus spirituelle que rationnelle, qui s'exprime de la manière la plus décomplexée dans des textes non publiés du vivant d'Ortese, mais aussi dans certains passages de *Corpo celeste* d'une rare expressivité, comme celui-ci :

La Terra è il mio amore. Amo e venero la Terra ; e i suoi figli più modesti e discreti mi sollevano nel cuore onde di emozione che un tempo, forse, appartenevano alla sfera del sentimento filiale, infantile. Amo e venero la Terra ! È il mio Dio. Penso alle mucche, ai vitelli, al toro ; capre e pecore e perfino (il mio linguaggio resta banale) all'umile maiale, come a rappresentazioni celesti : mansuete, dolorose sempre, benevole sempre, magnifiche. Non vedo perché l'uomo debba pensare che gli appartengono, che sono suoi propri, che può distruggerli, usarli⁶⁹⁴.

On notera la variation lexicale qui lui fait ici affirmer son amour pour « la Terre » – ce « corps céleste » qui donne son titre au recueil – et non pour « la vie » comme c'est le cas ailleurs ; la référence à notre planète véhicule plusieurs implications non négligeables, et a notamment pour effet de replacer l'existence de l'être humain et de

vit couler les larmes du "petit cheval", nous pouvons en tirer cette conclusion : les *tortionnaires* ne sont, presque toujours, que les enfants ou les petits-enfants de *torturés*. »

⁶⁹⁴ CC, p. 129. Trad. fr., p. 106 : « La Terre est mon amour. J'aime et je vénère la Terre ; et ses enfants les plus modestes, les plus discrets, soulèvent en mon cœur des vagues d'émotion qui, naguère, appartinrent, sans doute, à la sphère des sentiments filiaux, enfantins. J'aime et je vénère la Terre ! Elle est mon Dieu. Je pense aux vaches, aux veaux, au taureau ; aux chèvres et aux brebis, et même (mon vocabulaire est banal) à l'humble cochon, comme à des représentations célestes : paisibles, toujours dolents et bienveillants, magnifiques. Je ne vois pas pourquoi l'homme devrait penser qu'ils lui appartiennent, qu'ils sont sa propriété, qu'il peut les détruire, les utiliser. »

ses compagnons terrestres non-humains à leur juste place, celle de créatures infimes à la surface d'une planète minuscule au sein de l'univers infiniment vaste. Les références à l'échelle cosmique n'ont cependant pas uniquement pour but de redimensionner la prétention humaine à la centralité : l'introduction de l'ouvrage explicite ce qu'a signifié pour l'autrice le fait de réaliser que la Terre est bien, elle aussi, un « corps céleste », tout autant que les multiples astres admirés dans le ciel comme autant de lieux inaccessibles appartenant à un « sovrainmondo ». Cette prise de conscience est présentée comme étant à l'origine du « *senso di meraviglia, di emozione indicibile* » qu'elle éprouve désormais à l'égard de sa propre planète, précisément en tant qu'objet spatial et partie du « sovrainmondo », statut dont découle le caractère « celeste » (« céleste ») des habitants de la Terre évoqué dans le paragraphe cité. C'est dans ce contexte que l'on peut commencer à comprendre l'enchevêtrement complexe, dans la pensée d'Ortese, de notions *a priori* éloignées comme celle de l'appartenance à une forme d'unité cosmique et celle de sensibilité à la souffrance, qui se rejoignent pour former une idée de *sacré* non dénuée d'implications métaphysiques, mais essentiellement non religieuse et immanente à toute forme de vie.

Cette sacralité a également pour conséquence – ou pour cause ? – l'idée fondamentale d'une parenté universelle entre les vivants, expliquant la récurrence des allusions à des sentiments de type familial – respect filial dans ce cas, et ailleurs au contraire instinct de protection paternel ou maternel. Cette parenté et la nature divine dont elle s'accompagne, toutes deux liées à la faculté de ressentir de la souffrance, font l'objet de lignes encore plus explicites, et visant à faire émerger la « perversité » de tout mauvais traitement infligé à un autre vivant, dans « *Il secolo della crudeltà* » :

È difficile che, da noi, gli uomini riconoscano alle creature che non sono l'uomo una parentela con loro stessi, una identica divina materia, una identica capacità di patire e di godere, un diritto alla vita e al rispetto da parte dell'uomo. L'uomo vive avulso dalla Natura, in questa grande casa passa come un servo o un padrone, quasi mai come un figlio o un fratello. E, invece, tutto ciò che tocchiamo è meravigliosamente vivo e permeato della sensibilità e dolcezza dello Spirito che ha generato l'Uomo : un cavallo, un uccello, una farfalla, e persino la vipera e l'orrido rospo, non sono, in diversa maniera, meno rispettabili dell'uomo. Essi palpitano. Chi è che palpita in essi, se non lo stesso Dio che ci rende coscienti ? Alcuni non vogliono chiamarlo Dio. Lo

chiamino come vogliono : è evidente che tutto ciò que vive è espresso da quest'Uno, che nei momenti più alti della vita si chiama Intelligenza, ma più spesso non è che sensibilità, e non bisogna offenderlo e tormentarlo, ma dedicargli rispetto e tenerezza infinita⁶⁹⁵.

On retrouve, comme dans l'extrait précédent, le substantif éminemment chrétien « Dio », associé à d'autres termes comme « divin » ou « Spirito » (notons l'emphase ajoutée par la majuscule). Il ne faut pourtant pas s'y tromper : le lexique religieux, récurrent sous la plume d'Ortese, est presque toujours convoqué non pour exprimer une adhésion au credo catholique (dans lequel elle a longtemps baigné puisque sa mère était une croyante fervente) mais bien pour le réfuter en partie, tout en s'appropriant certaines de ses références et valeurs afin de définir une approche de la spiritualité profondément personnelle, aux accents presque panthéistes ou animistes. Les dernières phrases de ce passage (notamment « Lo chiamino come vogliono ») explicitent bien sa position vis-à-vis des religions existantes : elle ne s'oppose pas en bloc à la spiritualité chrétienne (tout en ayant de nombreuses choses à lui reprocher⁶⁹⁶), mais ne s'identifie ni à cette dernière ni à aucune autre, ne reprenant des termes spécifiquement connotés que parce qu'ils ont le mérite d'exister et d'offrir des possibilités expressives et rhétoriques aisément compréhensibles. La nature indéfinie, ou changeante, de ce qui fait l'unité et la sacralité de tout le vivant – évoquée dans un autre texte comme « lo spirito unitario della vita terrestre » (« l'esprit unitaire de la vie terrestre »⁶⁹⁷) – renforce encore le caractère singulier et hétérodoxe de cette profession

⁶⁹⁵ « Il secolo della crudeltà », *op. cit.*, p. 83-84. Trad. fr., p. 108 : « Chez nous, il est rare que les hommes reconnaissent aux créatures qui ne sont pas humaines une parenté avec eux, une même matière divine, une même capacité de souffrance et de joie, le droit à la vie et au respect de leur part. Celui-ci [sic] vit séparé de la nature ; dans cette grande maison, il passe comme un serviteur ou un maître, presque jamais comme un fils ou un frère. Alors que tout ce que nous touchons est merveilleusement vivant et imprégné de la sensibilité et de la douceur de l'Esprit qui a engendré l'Homme : un cheval, un oiseau, un papillon, et même la vipère et l'horrible crapaud ne sont pas moins respectables que l'homme. Ils palpitent. Qui donc palpète en eux, sinon le même Dieu qui nous rend conscients ? Certains ne veulent pas l'appeler Dieu. Qu'ils l'appellent comme ils veulent : il est évident que tout ce qui vit est exprimé par ce Un qui, dans les moments les plus importants de la vie, s'appelle Intelligence, mais n'est, le plus souvent, que sensibilité, et il ne faut pas l'offenser et le tourmenter, mais lui vouer du respect et une infinie tendresse. »

⁶⁹⁶ Voir VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'Iguana*, *op. cit.*, p. 59-98 et 299-312.

⁶⁹⁷ « Io credo in questo », *op. cit.*, p. 41.

de foi, dont l'objet n'est pas extérieur au monde sensible mais lui est au contraire immanent.

Ortese va jusqu'à reprendre ailleurs le terme même de « religion » pour en définir une nouvelle, qu'elle appelle de ses vœux et dont il lui semble entrevoir les signes dans certains événements plus ou moins lointains. Le document d'archive intitulé « Ragazzo inglese » offre une formulation de cette idée particulièrement intéressante dans la mesure où le personnage, paraît-il réel – mais anonyme –, qui y est commémoré est présenté en des termes qui rappellent énormément celui, fictif, de Jimmy « Op » dans *Alonso e i visionari*, au point qu'il pourrait tout à fait en avoir été la principale source d'inspiration. Le texte évoque en effet un jeune homme dont le suicide aurait été causé par le refus de continuer à vivre dans un monde empli de souffrance animale ; Ortese donne à sa mort une signification d'ordre moral, lui conférant des caractéristiques presque christiques : « Morì, quasi, per un atto di giustizia (o di amore, dato che la giustizia è amore) : pagare una volta tanto il debito dell'umanità verso i suoi fratelli maggiori »⁶⁹⁸.

Elle lui accorde également le statut symbolique de fondateur de la nouvelle « religion » dont nous parlions précédemment, « la religione della fraternità con la natura » (« la religion de la fraternité avec la nature »). On ne peut que remarquer la fréquence du substantif « fraternité » sous la plume d'Ortese, substantif qui exprime à lui seul la façon dont, comme on l'a dit, les valeurs les plus importantes comprises dans son idée de spiritualité sont corrélées à sa perception aiguë de la « parenté » universelle du vivant.

Cet écrit privé est donc représentatif du rapport d'Ortese à la spiritualité dans la mesure où elle confère une dimension christique (ici implicite) au personnage qui en est au centre. Or, la figure de Jésus est le principal élément qu'elle emprunte au christianisme pour l'intégrer dans sa pensée. On le retrouvait déjà dans une nouvelle

⁶⁹⁸ « Ragazzo inglese », doc. 1206 de l'Archivio di Stato, puis dans *Piccole Persone*, p. 201. Trad. fr., p. 265 : « Il est mort pour faire, en quelque sorte, un acte de justice (ou d'amour, vu que la justice est amour) : pour payer, une fois pour toutes, la dette de l'humanité envers ses frères aînés. »

d'*Angelici dolori*, « La villa », où il est ainsi que sa mère Marie un personnage éminemment positif, alors même que le recueil comporte de nombreux éléments de critique implicite adressée au dogme catholique et surtout au rôle de l'Église comme institution, et que cette nouvelle en particulier contient des détails qui peuvent être lus comme des allusions au refus catholique d'accorder une âme – et donc l'accès au Paradis – aux animaux⁶⁹⁹. Vignali De Poli propose une analyse éclairante de ce texte, dont la conclusion est qu'il suggère « un décalage entre Jésus et Marie d'un côté, et le discours théologique fait en leur nom de l'autre ». Elle ajoute que leur retenue et leur absence de dogmatisme s'opposent directement à l'Église perçue comme une institution « opprimante et répressive »⁷⁰⁰.

Ce « décalage » ressenti par Ortese dès sa jeunesse est confirmé par différents textes postérieurs, très utiles en ce qu'elle y explicite ce que représente le Christ à ses yeux, permettant de mieux comprendre comment un roman majeur comme *Alonso e i visionari* peut être entièrement construit autour de l'élévation d'un personnage au rang de figure christique tout en étant très éloigné d'une vision catholique du monde. Un article de 1970 rend particulièrement explicite cette dissociation entre la religion instituée d'un côté et le Christ de l'autre :

Non so se posso dirmi cristiana, ma temo di credere in Cristo, e nella sua rivelazione, come nella presa di coscienza della storia stessa. Senza Cristo, e quindi definizione del mondo come anti-mondo, anti-realtà, anti-vita, non vi è storia, ma inganno di fatti ciechi. Un'ipotesi, Cristo, c'illumina sulla realtà del mondo : una caduta⁷⁰¹.

Cette citation révèle un rapport particulier à l'histoire dont on trouve des traces dans plusieurs oeuvres d'Ortese, et largement influencé par la vision pessimiste propre au christianisme, construite autour d'un âge d'or perdu au moment d'une

⁶⁹⁹ « La villa », in *Angelici dolori*, p. 120-131.

⁷⁰⁰ VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'Iguana*, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁰¹ « Prigionieri del male », *Corriere della Sera*, 14 mars 1970, p. 11, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 134. Trad. fr., p. 175 : « Je ne sais si je peux me dire chrétienne, mais je crains de croire en Christ, et en sa révélation, comme en la prise de conscience de l'Histoire même. Sans le Christ, et donc avec une définition du monde comme anti-monde et anti-vie, il n'y a pas d'Histoire, mais une duperie de faits aveugles. Le Christ est une hypothèse qui nous éclaire sur la réalité du monde : une chute. »

chute qui aurait introduit la souffrance dans le monde. La « chute » dont il s'agit, si elle reste ici indéterminée (« *Da dove, è insensato chiedere* »), rappelle évidemment le mythe d'Adam et Ève, et, comme ce dernier, constitue l'origine même de l'humanité : « *Riconosciamo che una legge fu violata in tempi e luoghi remotissimi : da questa rivolta uscì l'uomo* ».

Ortese reprend donc l'idée de péché originel, ainsi que de partage de la faute par l'ensemble des humains, mais la revisite en lui donnant dans la suite du texte des connotations de type animaliste, puisque, après avoir ainsi identifié l'origine du mal, elle décrit ainsi les incarnations les plus actuelles de ce dernier :

In questo momento, in cui scrivo, in moltissimi posti ben sorvegliati, forse onorati, si tortura, si opprime, si lacera, ci si disseta nel grido di anime viventi. Questo è l'uomo ! [...] E quando manchi una più agevole occasione, le stesse religioni, in nome di non so che, accettano la strage ? Comincerà fra giorni, nel verde, nella luce, quella di milioni di piccoli agnelli. Strappati ai loro giochi, penderanno aperti e muti ai ganci delle macellerie. E perché ? E come ? In nome di quale risveglio dello spirito ? [...] ⁷⁰²

Ce texte étonnant convoque donc le nom du Christ pour ensuite réécrire de façon originale et anti-anthropocentriste un des mythes fondateurs du catholicisme, et finalement formuler une critique directe du rôle de l'Église dans l'acceptation et la légitimation de l'exploitation sans limite morale des animaux non-humains. Le deuxième paragraphe cité porte sur un motif qui revient souvent sous la plume d'Ortese, probablement en ce qu'il représente le comble de la contradiction selon elle inhérente à une Église qui prône l'amour de son prochain tout en donnant son aval à la mise à mort violente des agneaux, animaux considérés comme innocents par excellence. Contradiction rendue encore plus insupportable par le fait qu'elle ait lieu précisément au nom de Jésus, figure de bonté qui – selon ce qu'elle affirme dans un

⁷⁰² *Ibid.*, p. 135-136. Trad. fr., p. 176-177 : « En ce moment même, pendant que j'écris, dans de nombreux lieux bien surveillés et peut-être honorés, on torture, on opprime, on déchire, on se désaltère aux cris d'âmes vivantes. C'est cela, l'homme ! [...] Et lorsqu'on perd une occasion commode, les religions elles-mêmes, au nom de je ne sais quoi, acceptent le massacre.

Dans quelques jours, dans la verdure, dans la lumière, commencera celui de millions de petits agneaux. Arrachés à leurs jeux, ils penderont, ouverts et muets, aux crocs des boucheries. Pourquoi ? Comment ? Au nom de quel réveil de l'esprit ? »

article plus tardif – ne pourrait en aucun cas cautionner un tel « massacre ». Après avoir décrit la peur et la douleur des agneaux envoyés « con la loro gentilezza di bambini » dans les abattoirs « in nome di Cristo » (« au nom du Christ »), elle exprime son indignation avec une grande véhémence :

Non posso dire altro. Dico che è sbagliato, ed ignobile. Non nominate più Cristo, per favore, se non potete fare a meno di mangiare carne di altri esseri strappati alle loro madri, ai loro campi, per l'allevamento doloroso, e dall'allevamento per il macello. Non nominate nessun Dio [...] ⁷⁰³.

Il apparaît évident, à la lecture de ces phrases, que l'objet véritable de son rejet n'est pas la religion chrétienne *in toto* mais bien la façon dont cette dernière aurait été dévoyée au point de justifier des pratiques incompatibles avec son esprit initial.

d. Responsabilité illimitée

Ces quelques remarques sur l'approche ortésienne de la spiritualité ne fourniraient pas un tableau complet sans mentionner enfin et surtout les deux piliers de sa conception morale que sont la perception de la souffrance comme condition universelle dérivant de l'ancrage de la vie dans le temps ⁷⁰⁴, et la conséquence de cette perception qui est l'impératif absolu de « soccorso » (« secours ») à l'égard de tout être vivant dans le besoin.

Cette corrélation et son lien avec la religion sont explicités dans les dernières pages de *Corpo celeste*, où Ortese propose une réécriture du mythe d'Adam, au travers de laquelle elle identifie dans l'exigence du « soccorso » le seul vrai et grand message à retenir de toute religion, découlant de la découverte de la « Suprema Bellezza » (« Suprême Beauté ») et de la « Suprema Tristezza » (« Suprême Tristesse ») qui

⁷⁰³ « Il massacro degli animali », *Paese Sera*, 9 avril 1982, p. 6, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 124. Trad. fr., p. 161 : « Je ne peux rien dire d'autre. Je dis que c'est mensonger et ignoble. Ne nommez plus le Christ, s'il vous plaît, si vous ne pouvez vous empêcher de manger la chair d'autres êtres arrachés à leur mère, à leurs champs, pour l'élevage douloureux, et, de l'élevage, pour l'abattoir. Ne nommez aucun Dieu [...] »

⁷⁰⁴ Voir un article recueilli dans *Da Moby Dick all'Orsa Bianca* qui propose une interprétation approfondie du rôle du Christ : « Cristo e il tempo », *Ipotesi*, IV, 6-9, 1978, pp. 348-51, puis dans *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, *op. cit.*, p. 103-117.

caractérisent le monde terrestre, et qui doivent inspirer à l'être humain le désir d'« intervenir »⁷⁰⁵. Ce terme de « soccorso » est l'un des plus fréquents sous la plume d'Ortese, au moins dans les dernières décennies, et constitue le noyau même de l'éthique qu'elle n'a de cesse de professer. Dans ce passage, la notion donne lieu à une reformulation radicale d'un pilier de la tradition anthropocentriste en évoquant une « centralità » (« centralité ») de l'être humain qui non seulement appartiendrait au passé, mais découlerait d'une faculté tout autre que les différents « propres de l'homme » invoqués au fil de l'histoire de la pensée occidentale :

L'uomo fu centrale perché aveva *visto*, e dolorosamente *ammirato*, il mondo. E fu centrale, finalmente, perché *non aveva sopportato* il dolore del mondo, e aveva inventato il Soccorso (alla vita), aveva scoperto la Compassione. Questa fu tutta la *centralità* dell'uomo [...]⁷⁰⁶.

L'humanité se serait donc un temps identifiée à sa capacité à compatir avec les peines du vivant et à lui venir en aide, propension dont le reniement ultérieur expliquerait le déni de l'« humanité » des hommes et femmes contemporains observé précédemment dans de nombreuses pages ortésiennes.

Même à une époque où l'indifférence règne en maîtresse, cette valeur suprême du « soccorso » subsiste selon elle comme véritable « impératif » moral – Ortese n'utilise certainement pas par hasard ce terme fondamental dans la morale kantienne – qui implique de se soucier du mal subi par n'importe quelle créature, humaine ou non-humaine, et de faire son possible pour y remédier :

Infatti – parliamo del dolore fisico – davanti al dolore fisico tutti gli animali sono uguali. Anche l'uomo è un animale, e il suo dolore e la sua paura valgono quelli di altri animali, e, oppresso e torturato, non può suscitare che un desiderio e un imperativo immediato : il soccorso⁷⁰⁷.

⁷⁰⁵ CC, p. 153.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 154. Trad. fr., p. 137 : « L'homme devint central parce qu'il avait *vu*, et douloureusement *admiré*, le monde. Il devint central, finalement, parce qu'il *n'avait pas supporté* la souffrance du monde, et qu'il avait inventé le Secours (à l'endroit de la vie), et découvert la Compassion. Toute la *centralité* de l'homme est là [...]. »

⁷⁰⁷ « Uno strazio senza grido », *op. cit.*, p. 161. Trad. fr., p. 211 : « En effet – nous parlons de la douleur physique –, face à celle-ci, tous les animaux sont égaux. L'homme aussi est un animal, et sa douleur et sa peur valent celles des autres animaux, et, opprimé ou torturé, il ne peut susciter qu'un désir et un impératif immédiat : celui de porter secours. »

Les êtres nécessitant le plus d'être secourus sont bien entendus les plus faibles, catégorie qu'Ortese évoque régulièrement par le terme « Ultimi » – les « Derniers » de la société capitaliste ainsi que de la hiérarchie habituelle des patients moraux – et y subsume aussi bien toutes les portions de la population humaine fragilisées ou marginalisées que les animaux, considérés comme les victimes innocentes par excellence. Cette dimension apparaît bien dans le dernier extrait que nous avons cité, puisque l'auteurice y explicite l'égalité, du point de vue de la dignité morale et du devoir de leur venir en aide, de catégories d'êtres différentes, et souffrant pour des raisons divergentes.

Cette priorité morale accordée sans hésitation au « soccorso », ainsi que d'autres aspects de la pensée d'Ortese, la rapprochent considérablement d'un courant théorique issu du féminisme⁷⁰⁸ et réactualisé par un certain nombre de penseurs et penseuses écoféministes : il s'agit de la pensée de l'éthique du « care » (*ethic of care*), terme correspondant au français « soin » et à l'italien « cura ». L'une des idées centrales partagées par de nombreux écrits sur ce thème est le rejet d'une vision purement rationaliste de la morale (qui est notamment celle des deux grands défenseurs des animaux que sont Peter Singer et Tom Regan) au profit d'une réhabilitation de la valeur épistémologique et décisionnelle des émotions⁷⁰⁹. Nous avons déjà donné un aperçu de la prédilection de l'écrivaine napolitaine pour une argumentation faisant appel bien plus à la sensibilité des lecteurs et lectrices qu'à l'autorité de la raison ; mais une phrase tirée d'un texte contre « Une sentence de la Cour de Cassation », défavorable à la prise en compte morale et juridique des animaux, montre encore mieux à quel point elle était consciente de la façon dont la relation affective avec un

⁷⁰⁸ Beaucoup datent la naissance de cette conception des travaux de Carol Gilligan, chercheuse en psychologie morale. GILLIGAN Carol, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982.

⁷⁰⁹ Voir principalement, pour l'éthique du *care* appliquée aux relations avec le non-humain, DONOVAN Josephine, ADAMS Carol (dir.), *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics*, New York, Columbia University Press, 2007. La quasi-totalité des articles compris dans cette anthologie se structurent en partie ou totalement autour de la réfutation du dogme rationaliste et de la réhabilitation de la sphère émotive dans le discours moral, politique et juridique.

être singulier peut être une remarquable source de connaissance et de conscience morale, argument récurrent chez les penseurs et penseuses de l'éthique du *care*⁷¹⁰ : « Solo coloro – bambini vecchi anche donne – che ricevono – perché gentili – l'amicizia e l'affetto di un cane, sanno cosa – o chi – sia veramente un cane⁷¹¹ ».

On peut ajouter à cette considération générale deux exemples présentés comme des épisodes biographiques ayant joué un rôle crucial dans l'éveil de sa propre sensibilité à la douleur de toute créature. Le premier, narré dans un article de 1950, date de quelques années plus tôt et met en scène la naissance d'une sorte de sixième sens, ou faculté presque surnaturelle de prendre conscience de l'agonie de créatures minuscules requérant qu'elle vienne les sauver. La narratrice aurait en effet un soir, avant de se coucher, perçu un « silenzioso richiamo » (« appel silencieux ») qui l'aurait fait retourner dans la cuisine pour y trouver un insecte en train de se noyer dans un récipient. C'est à partir de ce moment qu'elle aurait commencé à sentir systématiquement la présence d'insectes tombés dans l'eau, et à se faire un devoir de leur porter le « soccorso » exigé par toute vie souffrante ou en danger⁷¹².

Le second épisode, narré dans un document privé, fait état d'une sensibilité encore plus exacerbée puisqu'elle se porte cette fois sur des « miriadi di fiori » (« myriades de fleurs »)⁷¹³ jonchant le sol d'une rue à Rome ; la narratrice, malgré ses efforts pour éviter de les piétiner, finit par en pousser une du pied et éprouve alors un véritable effroi en la voyant se flétrir en un instant. Cette émotion intense est en quelque sorte anticipée par la comparaison entre la « tenerezza » (« tendresse ») des pétales avec celle de la « pelle umana, di donna o bambino » (« peau humaine, de femme ou d'enfant ») ; rappelons que les animaux sont très souvent comparés par Ortese à des enfants,

⁷¹⁰ C'est l'un des aspects de l'éthique "relationnelle" prônée par opposition avec celle défendue par Singer et Reagan, basée sur des principes abstraits et universels. Voir notamment DONOVAN Josephine, « Attention to Suffering. Sympathy as a Basis for Ethical Treatment of Animals », in *Ibid.*, p. 174-197.

⁷¹¹ « Una sentenza della Corte di Cassazione », doc. 1176 de l'Archivio di Stato, datant probablement de 1979, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 178. Trad. fr., p. 235 : « Seuls ceux – enfants, vieillards et femmes aussi – qui reçoivent, parce qu'ils sont gentils, l'amitié et l'affection d'un chien, savent ce qu'est – ou qui est – vraiment un chien. »

⁷¹² « Il secolo della crudeltà », *op. cit.*, p. 80-86.

⁷¹³ « Vertigine e venerazione », doc. 1197 de l'Archivio di Stato, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 87.

paradigme de la vulnérabilité et de l'innocence. C'est ainsi que la narratrice – supposément identifiable à l'autrice – se désespère d'avoir abîmé une simple fleur en raison d'une prise de conscience subite, à savoir que cette dernière appartient, au même titre que les humains ou les animaux, à la totalité de la vie, et partage donc avec eux une même dignité ainsi que leur fragilité face à la violence, volontaire ou involontaire, d'un être plus puissant :

Provavo un senso di sgomento altissimo [...] per lo sbalordimento [...] di vedere quanto la vita di creature la cui totalità raggiunge miliardi di miliardi, di vedere quanto tale vita fosse LA VITA, quanto quella vita fosse viva e pari in tutto a un'anima o una intelligenza che vengono improvvisamente a contatto con una forza banale, che le ignora⁷¹⁴.

On retrouve la même idée d'unité du vivant déjà abondamment mentionnée comme le cœur même de la vision ortésienne du monde et de la morale ; on notera que l'idée de souffrance, pourtant centrale, est ici absente et que c'est celle encore plus vaste de vulnérabilité à l'action d'autrui (principalement humaine, peut-on supposer) qui fonde une définition élargie de ce qui doit être considéré comme objet de morale. Ce glissement est la condition d'une éthique qui n'inclurait pas uniquement les êtres humains et les autres animaux, mais bien la nature entière – autrement dit, c'est la condition d'une éthique de type profondément écologique et non pas uniquement animaliste, qui est moins développée par Ortese mais émane néanmoins de l'ensemble de son œuvre.

Il nous faut cependant reconnaître que la question animale reste la préoccupation principale exprimée dans les textes "engagés" d'Ortese, et fait pour cette raison l'objet d'injonctions directes adressées à des lecteurs et lectrices – parfois seulement potentiels – comme dans « Ragazzo inglese » :

Liberate tutti gli animali. Abbatene cura. Medicateli, proteggeteli, se soffrono molto, senza rimedio, uccideteli. Ma scioglieteli, prima di tutto, togliete loro i

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 89. Trad. fr., p. 115 : « J'éprouvais un sentiment d'effroi intense [...] parce que j'étais stupéfaite [...] de voir que la vie de créatures dont le total atteint des milliards et des milliards, de voir à quel point cette vie était LA VIE, à quel point cette vie était vivante et pareille, en tout point, à une âme ou à une intelligence qui sont brusquement en contact avec une force banale qui les ignore. »

chiodi e altri aggeggi, aprite le porte delle luride stanze in cui sono straziati :
come le aprireste a vostro figlio, se fosse un cane⁷¹⁵.

À des procédés rhétoriques déjà observés comme le rapprochement entre animaux et enfants et l'appel à une réaction émotionnelle liée à une relation de proximité avec un être singulier vient s'ajouter l'usage de l'impératif, dont la valeur d'obligation absolue est spécifiée par le paragraphe qui suit, et qui nous est parvenu incomplet :

Se non fate questo, vuotate tutti i vostri armadietti <dei> medicinali, e buttate ogni analgesico ogni calmante. Non leggete più i giornali, perché nessuno potrà allontanare da voi <>⁷¹⁶

Une telle structure de discours rappelle la fin d'un poème célèbre, celui qui ouvre *Se questo è un uomo*, dans lequel Primo Levi enjoint à chaque lecteur ou lectrice un devoir de mémoire, et les condamne à une forme de malédiction en cas de manquement :

Meditate che questo è stato :
Vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore
Stando in casa andando per via,
Coricandovi, alzandovi ;
Ripetetele ai vostri figli.
O vi si sfaccia la casa,
la malattia vi impedisca,
i vostri nati torcano il viso da voi⁷¹⁷.

Ce type de rhétorique appelant chacun et chacune à la responsabilité envers toute injustice justifie au plus haut point l'affirmation, déjà embrassée plus haut, selon laquelle Anna Maria Ortese est « une écrivaine morale », au sens fort du terme. Ce

⁷¹⁵ « Ragazzo inglese », *op. cit.*, p. 203. Trad. fr., p. 268 : « Libérez tous les animaux. Prenez-en soin. Soignez-les, protégez-les, et s'ils souffrent trop, sans possibilité de guérison, tuez-les. Mais avant tout, libérez-les, enlevez-leur les clous et autres engins, ouvrez les portes des pièces crasseuses dans lesquelles ils sont massacrés : de même que vous les ouvririez pour votre fils, s'il était un chien. »

⁷¹⁶ *Loc. cit.* Trad. fr., p. 268-269 : « Si vous ne faites pas cela, videz toutes les armoires à pharmacie, et jetez tous les analgésiques et les calmants. Ne lisez plus les journaux, parce que personne ne pourra éloigner de vous [lacune]. »

⁷¹⁷ LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, in *Ibid.*, *Opere*, vol. I, Turin, Einaudi (Biblioteca dell'Orsa), 1987 (éd. originale Francesco De Silva, 1947), p. 1. Traduction de référence : *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Julliard, 1987. Trad. fr., p. 9 : « N'oubliez pas que cela fut, / Non, ne l'oubliez pas : / Gravez ces mots dans votre cœur. / Pensez-y chez vous, dans la rue, / En vous couchant, en vous levant ; / Répétez-les à vos enfants. / Ou que votre maison s'écroule, / Que la maladie vous accable, / Que vos enfants se détournent de vous. »

recours à l'injonction directe n'est pas une exception, on le retrouve par exemple dans *Corpo celeste*, et – détail non insignifiant – dans le texte de la conférence sur la culture à laquelle Ortese pensait participer, témoignant d'une intense volonté de faire passer son message au plus grand nombre et de provoquer des prises de conscience voire des changements de comportement :

La vita è più grande di tutto, ed è in ogni luogo, e da tutte le parti – proprio da tutte le parti – chiede amicizia e aiuto. Non chiede che questo. [...] Amate e difendete il libero respiro di ogni paese, e di ogni vita vivente⁷¹⁸.

Nous pouvons encore donner un exemple d'appel à l'action démontrant d'une autre manière sa sensibilité aux liens structurels entre différentes oppressions, puisqu'elle y mentionne la connexion qui existe bien souvent – et qui a dans les dernières décennies fait l'objet d'un certain nombre d'études⁷¹⁹ – entre violence contre les animaux et violences contre les êtres humains, en particulier les femmes et les enfants :

Ricordiamoci, finalmente, che a uccidere, o torturare, un animale, non si rischia nulla. E allontaniamo i bambini, i malati e i deboli da chi è capace di uccidere o torturare un animale. È, in genere, il peggiore tipo di criminale. Il criminale prudente⁷²⁰.

On peut y voir une forme particulièrement lucide de l'intuition remontant aux défenseurs antiques des animaux, comme Plutarque, selon laquelle la bonté envers ces derniers prédisposerait à la bonté envers les humains – et, au contraire, la cruauté envers les uns serait, dans bien des cas, corrélée à la cruauté envers les autres.

⁷¹⁸ CC, p. 55. Trad. fr., p. 67 : « La vie est plus grande que tout, elle est en tout lieu, et de toute part – vraiment de toute part – elle demande aide et amitié. Elle ne demande que cela. [...] Aimez et défendez la libre respiration de chaque pays et de chaque être vivant. »

⁷¹⁹ Voir pour une synthèse d'un point de vue écoféministe : GARBARINO James, « Protecting Children and Animals from Abuse : A Trans-Species Concept of Caring », in DONOVAN J., ADAMS C. (dir.), *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics*, op. cit., p. 250-258.

⁷²⁰ « Il criminale prudente », op. cit., p. 130. Trad. fr., p. 169 : « Souvenons-nous, enfin, que lorsqu'on tue ou torture un animal, on ne risque rien. Éloignons les enfants, les malades et les faibles de celui qui est capable de tuer ou de torturer un animal. C'est, en général, le pire genre de criminel qui soit. Le criminel prudent. »

e. De la théorie à l'engagement actif

Ce positionnement global sur le plan théorique correspond dans la pratique à la période que Clerici a intitulée dans sa biographie « stagione dell'impegno » (« saison de l'engagement ») : à partir des années 1970, Ortese a en effet multiplié les prises de position publiques (dans les journaux mais aussi à la radio), forte de la légitimité que lui conférait la reconnaissance tant attendue pour son œuvre, en faveur de causes apparemment éloignées les unes des autres, mais se résumant toujours à la défense d'un être ou d'une catégorie d'êtres, humains ou non-humains, toujours menacés de mort et de diverses formes de souffrance sous la main de bourreaux pour leur part systématiquement humains.

On peut citer principalement son investissement dans le débat sur la peine de mort aux États-Unis, et en particulier sur le sort de deux Indiens d'Amérique, Scotty Moore et Joseph O'Dell : en plus de participer à des campagnes de défense dans l'un et l'autre cas, elle établit une relation épistolaire avec le premier et s'efforce de récolter de l'argent dans le but de lui offrir les services d'un bon avocat. Clerici insiste sur l'aspect politico-social de cet engagement : il ne s'agit à aucun moment pour Ortese d'affirmer qu'ils sont innocents des crimes dont on les accuse, mais plutôt de pointer du doigt la responsabilité ultime des souffrances qui les ont menés à la criminalité, imputable à la société actuelle mais aussi plus largement au processus de marginalisation, de mise en exil et de discrimination subi par la population indienne depuis le XIX^{ème} siècle⁷²¹.

Dans le même temps, elle s'élève de façon toujours plus affirmée contre « lo sfruttamento, la mercificazione e il massacro degli animali » (« l'exploitation, la marchandisation et le massacre des animaux »)⁷²², une question sur laquelle elle avait déjà écrit quelques articles depuis les années 1950, mais qui semble l'avoir véritablement hantée à la fin de sa vie, comme elle l'écrit elle-même dans une lettre à Guido Ceronetti reproduite à la fin de *Le Piccole Persone* :

⁷²¹ CLERICI Luca, *Apparizione e visione, op. cit.*, p. 624-628.

⁷²² *Ibid.*, p. 624.

il dolore degli animali è ormai il primo dei miei pensieri, e giudico perfino il “genio” da quel rapporto : se c’è o non c’è, *con* l’indignazione. Non è che non abbia altri due o tre pensieri-base [...], ma mi sembra che all’inizio di ogni affanno o terrore bisognerebbe ricercare il peccato, ch’è l’assenza di innocenza, ma soprattutto di pietà per i più deboli⁷²³.

On a vu dans la seconde interview de *Corpo celeste* la véhémence avec laquelle elle dénonçait toutes les formes d’exploitation des bêtes, que ce soit pour l’habillement, pour l’expérimentation scientifique ou même pour l’alimentation. Sur ce dernier thème, il est intéressant de noter que l’on n’a pas de traces évidentes du fait qu’elle aurait été végétarienne : bien que sa traductrice française Marguerite Pozzoli ait affirmé le contraire dans une interview⁷²⁴, on trouve dans des témoignages à la fiabilité *a priori* indiscutable des mentions de la frustration provoquée par la « *ferrea dieta vegetariana* » (« strict régime végétarien »)⁷²⁵ imposée par son frère. Dans le même temps, il paraît difficile de l’imaginer manger de la viande lorsqu’on lit certains de ses textes les plus accusateurs, en particulier l’article « Il massacro degli animali », véritable prise de position publique contre l’usage massif des animaux pour toutes sortes de fins, y compris alimentaires. Nous en transcrivons quelques lignes particulièrement marquantes (dont nous avons déjà cité une partie) :

Si avvicina la Pasqua, e ora saranno agnelli e capretti a entrare, con la loro gentilezza di bambini, nei macelli. E avranno paura e dolore, e alla loro paura e al loro dolore nessuno farà caso. Questa volta, poi, paura e dolore sono in nome di Cristo.

Non posso dire altro. Dico che è sbagliato, ed ignobile. Non nominate più Cristo, per favore, se non potete fare a meno di mangiare carne di altri esseri strappati alle loro madri, ai loro campi, per l’allevamento doloroso, e dall’allevamento per il macello. [...] La carne dei macelli è insana, è triste e la

⁷²³ Doc. 22 de l’Archivio di Stato : lettre a Guido Ceronetti, datée « Rapallo, 8.2.83 », in *Le Piccole Persone*, p. 210. Trad. fr., p. 277 : « la douleur des animaux est désormais la première de mes pensées, et même le “genie”, je le juge à l’aune de ce rapport : s’il est, ou non, lié à l’indignation. Ce n’est pas que je ne sois pas préoccupée par deux ou trois autres pensées de base [...] mais il me semble que, à l’origine de toute angoisse ou terreur, il faudrait rechercher le péché qu’est l’absence d’innocence, et surtout de pitié à l’égard des plus faibles. »

⁷²⁴ « Anna Maria Ortese : Les Petites Personnes (en défense des animaux) », entretien avec Marguerite Pozzoli réalisé par Michele Canonica pour le site *Italie en direct* en février 2017, disponible en ligne à l’adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=cyoxk-1XSIc>. Visionné le 13 septembre 2021.

⁷²⁵ CLERICI Luca, *Apparizione e visione*, op. cit., p. 607. Voir aussi BATTISTA Adelia, *Ortese segreta*, op. cit., p. 71 : « Niente carne, né fritti, né prosciutto. [...] Ma tutte queste cose a lei piacevano tanto. »

pace tra gli uomini (e i popoli) avrà un senso solo quando sulla tavola dell'uomo tornerà in onore il semplice pane⁷²⁶.

Tout aussi explicite est le passage suivant, tiré du texte emblématique « Le Piccole Persone » :

Perciò [...] onore a tutti gli uomini [...] che hanno capito qual è il primo dovere, oggi, dell'uomo : di non toccare più, se non come fratelli, per una carezza o un aiuto, le Piccole Meravigliose Persone. Di non mangiarle più. Di non asservirle. Di non perseguirle⁷²⁷.

Il apparaît donc clairement que même une pratique aussi peu remise en question jusqu'à une époque récente que la nourriture carnée n'échappait pas à son jugement critique acéré, de nature à la fois politique et morale. Mais la pratique qui provoque le plus son indignation est celle de la vivisection, pour elle indéfendable pour quelque raison que ce soit. Elle y fait des allusions régulières et intervient surtout dans un débat public sur le sujet en 1973 avec l'article « Uno strazio senza grido », présenté comme une réponse à la lettre d'une lectrice du journal *Il Giorno* qui soutenait la nécessité et la moralité de cette pratique⁷²⁸. Elle reconnaît ne pas pouvoir se prononcer sur l'utilité réelle ou non de ce type d'expérimentation pour l'avancement de la médecine, mais déplace le propos – une fois de plus – du côté de la morale et des préjugés anthropocentristes, soulignant que les arguments des pro-vivisection impliquent nécessairement la conviction indiscutable que :

⁷²⁶ « Il massacro degli animali », *op. cit.*, p. 124-125. Trad. fr., p. 161-162 : « Pâques approche, et bientôt, ce seront les agneaux et les chevreux qui entreront, avec leur gentillesse enfantine, dans les abattoirs. Et ils auront peur et souffriront, et à leur peur et à leur souffrance, nul ne prêtera attention. Et cette fois, peur et douleur seront infligées au nom du Christ.

Je ne peux rien dire d'autre. Je dis que c'est mensonger et ignoble. Ne nommez plus le Christ, s'il vous plaît, si vous ne pouvez vous empêcher de manger la chair d'autres êtres arrachés à leur mère, à leurs champs, pour l'élevage douloureux, et, de l'élevage, pour l'abattoir. [...] La chair des abattoirs est une folie, elle est triste, et la paix entre les hommes (et les peuples) n'aura de sens que lorsque, sur la table de l'homme, le simple pain reviendra à l'honneur. »

⁷²⁷ « Le Piccole Persone », *op. cit.*, p. 119-120. Trad. fr., p. 154-155 : « Et donc [...] honneur à tous les hommes [...] qui ont compris quel est le premier devoir de l'homme aujourd'hui : de ne plus toucher, sinon comme des frères, pour une caresse ou une aide, les Merveilleuses Petites Personnes. De ne plus les manger. De ne pas les asservir. De ne pas les persécuter. »

⁷²⁸ « Uno strazio senza grido », *op. cit.*, p. 158-163. La lettre ayant suscité cette réponse est également retranscrite par Borghesi dans la *Nota al testo*, *Ibid.*, p. 232.

praticamente, a favore dell'uomo, del benessere e sopravvivenza, si dovrebbe e potrebbe far tutto. In questo tutto, il primo posto toccherebbe appunto alla violazione della legge morale⁷²⁹.

Le caractère moralement injustifiable de la vivisection est, comme souvent, présenté comme relevant de l'évidence absolue, et sa persistance comme le résultat conjoint d'une invisibilisation volontaire et des préjugés habituels sur les différences entre espèces en termes de perception de la douleur :

Gli orrori della vivisezione sono tali, che solo il silenzio intorno ad essi può renderli possibili : oppure questa convenzione : che gli animali soffrono meno dell'uomo, o non soffrono affatto. Ma i medici scrupolosi, quando interrogati, abbassano la testa : altri non rispondono, o si limitano a dire che « è necessario »⁷³⁰.

La conclusion de ce passage, comme le début de l'article, soulignent bien la conscience de l'autrice d'une sorte de scission de la polémique sur les expérimentations animales, aujourd'hui toujours d'actualité, en deux problématiques distinctes, qui sont d'un côté leur utilité pour l'humanité, et de l'autre leur acceptabilité morale au vu de ce que l'on sait désormais de la capacité des animaux à souffrir. Les défenseurs de ces pratiques se placent toujours exclusivement du côté de la première, tandis que la seconde est considérée par les opposants comme le seul angle d'approche véritablement valide pour statuer de manière définitive sur la question. La remise en question implicite, dans cette vision, de la conviction anthropocentriste selon laquelle le bien de l'humanité prime sur toute autre considération est loin d'être dépassée, mais a plus récemment été en partie redimensionnée, pour laisser place à certaines préoccupations telles que la nécessité de ne les utiliser qu'en cas d'impossibilité de les remplacer par d'autres méthodes ou celle de réduire au maximum la douleur qui leur est infligée. C'est donc clairement l'approche basée sur l'idée de *welfare* animal qui

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 159. Trad. fr., p. 209 : « en faveur de l'homme, de son bien-être et de sa survie, on devrait et pourrait tout faire. Dans ce "tout", la première place reviendrait justement à la violation de la loi morale. »

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 161. Trad. fr., p. 211 : « Les horreurs de la vivisection sont telles que seule le silence autour de celles-ci peut les rendre possibles ; ou bien cette convention, à savoir que les hommes souffrent moins que l'homme, ou pas du tout. Mais les médecins scrupuleux, lorsqu'on les interroge, baissent la tête ; d'autres ne répondent pas ou se contentent de dire que "c'est nécessaire". »

prime pour l'instant, tandis que le camp "absolutiste", selon lequel il n'est en aucun cas légitime d'infliger des mauvais traitements aux animaux pour le bénéfice des humains – position qui était clairement celle d'Ortese, comme elle le déclare également dans d'autres textes⁷³¹ – reste largement minoritaire.

D'autres phénomènes de société encore, plus ou moins institutionnalisés, suscitent son indignation aussi bien privée que publique. Elle élève notamment la voix contre toutes les pratiques consistant à infliger des mauvais traitements à des êtres non-humains à titre de divertissement, que ce soit au nom de l'art ou de la « tradition ». Plusieurs textes dénoncent des fêtes populaires impliquant la mort d'un animal, et l'Espagne est particulièrement visée par sa réprobation véhémement pour être le pays de la corrida. Ailleurs, c'est la rétention et l'« humiliation » des lions dans les cirques qui est dénoncée⁷³², ou bien encore le massacre d'un ou plusieurs animaux au cours de représentations théâtrales⁷³³. En résumé, autorisés par la même justification « È la tradizione » (« C'est la tradition »), « riti di ogni genere si svolgono ogni giorno nel mondo, che hanno per vittime degli animali senza più difese⁷³⁴ ».

L'écrivaine, outre les multiples prises de position écrites sur des sujets variés, manifeste une volonté d'agir directement pour lutter contre certaines injustices : on a déjà évoqué son engagement contre la peine de mort aux États-Unis et le soutien apporté à un Indien condamné, on peut également citer un article rapportant son désir, partagé avec son frère Francesco, de racheter à prix fort trois des vingt-quatre mules vendues aux enchères par les Chasseurs alpins de Belluno à un boucher et par conséquent destinées à l'abattoir⁷³⁵. Un autre moyen d'action évoqué à plusieurs reprises, mais jamais concrétisé (peut-être en raison d'un refus de la part des rédactions

⁷³¹ Voir notamment « Una sentenza della Corte di Cassazione », *op. cit.*, p. 176 : « [La vivisezione], qualunque sia il luogo o la causa per cui viene praticata, viola la legge morale in modo assoluto. »

⁷³² « Ho incrociato lo sguardo fiammeggiante del leone », *Il Campione*, I, 11, 28 novembre 1955, p. 12-14, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 97-100.

⁷³³ « Un attore vale più di un cavallo ? », doc. 1158 de l'Archivio di Stato (probablement daté de 1985), in *Le Piccole Persone*, p. 146-149.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 146. Trad. fr., p. 192 : « des rites en tout genre, dont les victimes sont des animaux sans défense, se déroulent quotidiennement dans le monde. »

⁷³⁵ *Nota al testo, Ibid.*, p. 233.

concernées), consiste à envoyer des photos d'animaux maltraités ou tués à des journaux afin de les faire publier et d'éveiller ainsi les consciences des lecteurs – procédé qui peut faire penser aux multiples vidéos d'abattoirs publiées ces dernières années par l'association L214 ; la validité de l'intuition d'Ortese tendrait alors à être confirmée par l'impact considérable qu'ont eu et continuent à avoir ces vidéos sur l'évolution de l'opinion publique vis-à-vis de la question animale.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure toutes ces prises de position relèvent purement de la sensibilité personnelle – déjà manifeste dans certains écrits précoces – ou s'inscrivent consciemment dans ce que l'on pourrait appeler la communauté des défenseurs des droits des animaux ; on peut en tout cas, à cet égard, mentionner son admiration infinie pour Brigitte Bardot qu'elle a appelée « la reine de France » dans un document d'archive⁷³⁶ précisément pour son action en faveur des animaux. Par ailleurs, elle manifeste dans « Il massacro degli animali » un optimisme plutôt rare dans ses écrits sur le sujet, prenant acte de la reconnaissance croissante accordée à la cause animale dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle et espérant que la société soit arrivée à un moment de bascule :

Lo seppe tanto bene Leonardi da Vinci [...] da affermare che sarebbe venuto un tempo in cui l'uccisione di un animale sarebbe stata considerata reato. E questo tempo è venuto. Per molte, infinite persone, oggi, la bestia è *viva*, una creatura da rispettare, in un mutuo aiuto, e la violenza esercitata da tutta una civiltà senza freni [...] su questo essere inerme, che gode anch'esso, mitemente, della vita, è violenza iniqua⁷³⁷.

Certains des documents rassemblés dans l'ouvrage peuvent tout de même donner quelques indications sur les raisons de cet optimisme, témoignant des interventions d'autres citoyens italiens en faveur des animaux. On pense à Guido Ceronetti, avec qui elle entretenait une relation d'amitié, qui commente dans un article un télégramme

⁷³⁶ « La regina di Francia », doc. 1243 de l'*Archivio di Stato*, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 181-183.

⁷³⁷ « Il massacro degli animali », *op. cit.*, p. 123-124. Trad. fr., p. 160-161 : « Léonard de Vinci [...] le savait bien, lui qui affirma que le temps viendrait où le meurtre d'un animal serait considéré comme un crime. Et ce temps est venu. Pour beaucoup, pour d'innombrables personnes, aujourd'hui, l'animal est *vivant*, c'est un être à respecter dans une aide mutuelle, et la violence exercée par toute une civilisation sans frein [...] sur cet être sans défense qui jouit lui aussi, avec douceur, de la vie, est une violence injuste. »

envoyé par la présidente de l'Association Végétarienne Italienne au Vatican pour protester contre la justification de la domination de l'être humain sur les animaux par le pape⁷³⁸ ; l'indignation générale soulevée par la torture et le meurtre du « piccolo cane di Zoagli » (« petit chien de Zoagli »), dans la région de Rapallo où habitait déjà Ortese⁷³⁹ ; ou encore les remerciements envoyés à Ortese par le président de la Ligue Italienne de Protection des Oiseaux après la publication d'un article défavorable à la chasse⁷⁴⁰. On peut ajouter à cette courte liste un autre élément contribuant à l'inscrire au sein d'une communauté internationale militant pour l'écologie au sens large, à savoir sa décision de léguer, après sa mort, les deux tiers de sa fortune à Greenpeace dans le cas où son frère Francesco, désigné comme son premier héritier, ne serait plus là (ce qui sera le cas puisqu'il meurt peu après elle)⁷⁴¹.

Le fait que sa perception de l'exploitation animale comme une injustice à combattre soit partagée par une partie de l'opinion publique ne l'empêche bien sûr pas de rester largement minoritaire, surtout dans sa forme la plus radicale qui est celle de l'écrivaine. De manière générale, et malgré l'émergence progressive durant les dernières décennies de son existence de remises en question (dans le monde, beaucoup moins en Italie) des dogmes liés à la vision anthropocentriste du monde, on peut affirmer qu'Anna Maria Ortese affichait par rapport à son époque et à son milieu de vie des positionnements profondément originaux et anticonformistes, comme le résume ainsi Clerici :

È vero : Anna Maria anticonsumista, schiva, animalista ed ecologista, animata da una religiosità laica e da una visione del mondo a sfondo irrazionalistico, [...] non è affatto in sintonia con la morale l'ideologia la cultura dominante agli anni Ottanta e Novanta⁷⁴².

⁷³⁸ *Le Piccole Persone*, nota al testo, p. 227-228.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 234-235.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 229.

⁷⁴¹ CLERICI Luca, *Apparizione e visione*, op. cit., p. 643.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 599. Trad. « C'est vrai : Anna Maria, anti-consumérisme, réservée, animaliste et écologiste, animée par une religiosité laïque et par une vision du monde au fondement irrationaliste, [...] n'est absolument pas en harmonie avec la morale, l'idéologie, la culture dominante des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix. »

La dimension profondément émotionnelle qui se trouve au fondement de son éthique en fait une figure proche à bien des égards d'Elizabeth Costello, personnage éponyme du roman de J.M. Coetzee (également présent dans d'autres ouvrages du même auteur). Toutes deux sont des femmes qui, en tant que telles – et à l'opposé des approches utilitaristes des droits des animaux –, s'autorisent à ressentir au plus profond de leur être les peines physiques et psychologiques infligée aux bêtes et sanctionnées par les institutions comme légitimes du fait des bénéfices censés en ressortir pour l'humanité. Cette conscience aiguë du mal commis chaque jour par leur espèce aux autres habitants de la planète, si elle leur permet de tenir des propos d'une remarquable force de conviction, est aussi une source de souffrance personnelle parfois insupportable, comme celle qui émane de la phrase suivante, dans le texte privé « *Prima di tutto l'ammirazione* » : « *Vidi sangue animale dappertutto, prima della guerra, sempre sangue e silenziose agonia*⁷⁴³ ».

Coetzee, de son côté, met dans la bouche de son personnage des propos qui rendent bien compte de la façon dont les tourments de ceux qui ont conscience de cette quantité immense de douleur sont accrus par le décalage et l'incompréhension les séparant de la grande majorité de la population qui, elle, ne voit pas où est le problème :

C'est qu'en fait je ne sais plus où j'en suis [...]. Est-il possible, me suis-je demandé, qu'ils soient tous complices d'un crime aux proportions ahurissantes ? Tout cela, est-ce que je l'imagine ? Je dois être folle ! Pourtant tous les jours j'en vois les preuves. Et ceux-là même que je soupçonne m'avancent ces preuves, me les exhibent, me les offrent. Des cadavres. Des morceaux de cadavres qu'ils ont payés de leurs deniers⁷⁴⁴.

Un autre point commun, directement lié à leur sensibilité exacerbée à la souffrance animale, est le fait qu'elles assument tout à fait de reprendre à leur compte le fameux parallèle entre l'élevage industriel et l'Holocauste, tout en sachant bien qu'elles

⁷⁴³ « *Prima di tutto l'ammirazione* », doc. 1237 de l'Archivio di Stato, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 103. Trad. « Je vis du sang animal partout avant la guerre, toujours du sang et de silencieuses agonies. »

⁷⁴⁴ COETZEE John Maxwell, *Elizabeth Costello*, traduit de l'anglais par LAUGA DU PLESSIS Catherine, Paris, Seuil, 2004 (éd. originale 2003). Voir, pour l'analyse faite par Cora Diamond de cette figure en lien avec l'idée de « difficulté de réalité » et de traumatisme, *supra*, p. 117-118.

s'exposent ainsi à des réactions scandalisées ; Elizabeth Costello fait d'ailleurs à plusieurs reprises les frais de cette audace, se retrouvant publiquement accusée d'antisémitisme. C'est, enfin, cette même sensibilité commune qui les amène à dépasser toute forme de religiosité traditionnelle pour embrasser une spiritualité plus personnelle ne faisant qu'un avec le respect et l'amour de la vie et avec l'acceptation de son mystère⁷⁴⁵.

Cette brève comparaison entre deux figures féminines, l'une fictive et l'autre réelle, viscéralement engagées pour la défense des animaux, peut aider à comprendre à quel point les différents aspects de la pensée d'Anna Maria Ortese que nous avons exposés plus haut forment un tout d'une grande solidité et cohérence, en dépit des excès apparents qui la placent dans une situation d'isolement idéologique au sein de sa société.

Conclusion : contribuer par l'écriture à « l'ultima rivoluzione »

On peut retenir de cette synthèse de l'idéologie d'Ortese quelques idées fondamentales en vue de notre lecture de ses grands romans « animaux ». Avant tout, la notion d'unité du vivant fondée sur la souffrance universelle, justifiant l'affirmation d'une sacralité commune à tous les êtres animés. Un passage du document d'archive « Io credo in questo » résume bien comment tout cela implique une interdiction de s'approprier un être vivant ou de le faire souffrir pour quelque raison que ce soit :

Credo che vi sia un diritto più alto del naturale – e più concreto – sebbene invisibile. Un diritto ad essere e farsi in modo giusto, senza manipolazione ; ad essere e respirare come <se> ciascuno dei viventi – animali o uomini – fosse dotato di un lasciapassare divino a tutte le frontiere della Manipolazione. Non si tocca ! È scritto su ogni fronte di Cane o d'Uomo⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 288-298.

⁷⁴⁶ « Io credo in questo », *op. cit.*, p. 40. Trad. fr., p. 48 : « Je crois qu'il existe un droit supérieur au droit naturel – et plus concret –, bien qu'invisible. Un droit qui consiste à être, et à se construire, de manière juste, sans manipulations ; à être et à respirer comme [si] chacun des êtres vivants – animaux ou hommes – était doté d'un laissez-passer divin pour franchir toutes les frontières de la Manipulation. On ne touche pas ! est-il écrit sur chaque front de Chien ou d'Homme. »

Cette vision du monde donne donc lieu à une forme de spiritualité extrêmement personnelle, qui, tout en reprenant certains éléments de la religion chrétienne, s’y oppose par d’autres aspects, et pour laquelle le divin n’est pas autre chose que la sensibilité commune à tout être vivant. Cette sacralité, qui va de pair avec une primauté accordée à la « vie » au sens large – obsession qui n’est pas sans rappeler les discours de Roboamo dans *Il pianeta irritabile* –, s’étend par ailleurs à l’ensemble de la nature du fait de la « vulnérabilité » qu’elle partage avec nous.

D’une telle attention à la vie et à la souffrance ne peut que dériver un rejet de la conception anthropocentriste faisant des êtres humains les seuls sujets et objets de morale ; en outre, l’éthique d’Ortese ne se limite pas à l’interdiction – formulée avec insistance – de faire du mal aux autres êtres, mais inclut une obligation de porter secours à toute créature en souffrance.

D’autre part, sur le plan proprement politique – qui est rarement celui sur lequel se situe Ortese –, une perception aussi aiguë du mal régnant dans nos sociétés implique logiquement la nécessité d’une lutte active, ou « révolte », comme on peut le lire dans la suite de « Io credo in questo » :

Nessuno più vuole oppressori e manipolatori della vita. Dicendo nessuno, non dico che questa rivolta è di tutti ma è, in nome di tutti, da parte dei migliori⁷⁴⁷.

Elle va jusqu’à reprendre le terme beaucoup plus fort de « révolution », héritage radicalement revisité de ses années communistes, dans un texte resté privé mais qui devait être pensé comme une réponse publique à un article de Goffredo Parise défendant la pratique de la chasse, à l’occasion du débat sur une proposition du Parti Radical de référendum visant à l’interdire : « [Gli uomini d]ovranno ricercare l’ultima

⁷⁴⁷ *Loc. cit.* Trad. fr., p. 48 : « Plus personne ne veut d’opresseurs ou de manipulateurs de la vie. En disant “personne”, je ne dis pas que cette révolte appartient à tous, mais qu’elle est, au nom de tous, voulue par les meilleurs. »

e la più vera rivoluzione : la rigenerazione, vita e felicità dell'altro. E così riavere la propria »⁷⁴⁸.

On peut alors supposer qu'Ortese conçoit également un devoir de l'écrivain ou écrivaine de tenter d'agir sur le monde par son activité, suivant la conviction de Bettina – cependant cantonnée à l'amélioration de l'humanité, sans mention du monde non-humain – dans *Poveri e semplici*. La narratrice y expose ainsi son idéal :

lavorare per l'umanità mediante il mio lavoro di scrittrice. Collaborare alla pace e al miglioramento degli uomini. Questo, secondo me, era il compito degli scrittori⁷⁴⁹.

Nul doute que cette déclaration reflète les opinions de l'autrice à l'époque des événements narrés dans le roman autobiographique ; nul doute également que le champ d'action de l'écriture n'a pu que s'élargir en même temps que son attention à la douleur s'est étendue toujours plus aux êtres non-humains.

On trouve quelques indications indirectes sur le rôle que devait selon elle revêtir la littérature dans les articles de critique littéraire rassemblés dans *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, la plus claire et la plus marquante se trouvant dans le texte sur la correspondance entre les deux auteurs russes Gorki et Tchekhov. L'autrice y déplore le fait que la littérature italienne ne propose généralement qu'un « soliloquio » (« soliloque »), à l'opposé de la grande littérature définie comme « un'autentica voce, un richiamo, un grido che turbi, una parola che rompa la nebbia in cui dormono le coscienze, il lampo di un giorno nuovo »⁷⁵⁰.

Il serait difficile d'affirmer de manière plus explicite la croyance en un pouvoir intrinsèque de la littérature, et par conséquent en l'existence d'un devoir, pour

⁷⁴⁸ « Risposta a Parise sulla caccia », doc. 1208 de l'Archivio di Stato, puis dans *Le Piccole Persone*, p. 140. Trad. fr., p. 183-184 : « Ils devront penser la dernière, et la plus vraie, des révolutions : la régénération, la vie et le bonheur de l'autre. Et ainsi, retrouver le leur. »

⁷⁴⁹ *Poveri e semplici*, in *Romanzi*, vol. I, *op. cit.*, p. 105. Trad. « travailler pour l'humanité au travers de mon travail d'écrivaine. Collaborer à la paix et à l'amélioration des hommes. Tel, selon moi, était le devoir des écrivains. »

⁷⁵⁰ *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, Milan, Adelphi, 2011, p. 76-77. Trad. « une authentique voix, un appel, un cri qui dérange, une parole qui rompt le brouillard dans lequel dorment les consciences, l'éclair d'un jour nouveau. »

quiconque écrit, d'agir directement sur le monde en allant toucher les « consciences » des lecteurs et lectrices.

Nous garderons donc à l'esprit cet idéal au moment d'analyser *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* et *Alonso e i visionari*, et en particulier leur relation avec l'idéologie de leur autrice. Nous pourrions également nous appuyer sur un jugement de Monica Farnetti, estimant que *L'Iguana* inaugure une poétique qui est bien plus qu'une simple poétique : « è una dottrina, un'etica, alla fine dei conti forse persino una mistica, e senz'altro una compiuta e partecipata visione del mondo »⁷⁵¹.

Il est finalement temps d'entrer dans le vif du sujet et de présenter les trois romans composant la « trilogie fantastique », qui pourrait tout aussi bien, par certains aspects, être renommée « trilogie animale ». Le fil rouge de notre analyse portera évidemment sur les figures animales, hybrides ou métamorphiques peuplant ces textes ainsi que sur la nature des propositions morales qu'elles véhiculent. Nous nous demanderons plus spécifiquement dans quelle mesure les positions idéologiques synthétisées dans les pages précédentes y informent et déterminent d'une part les représentations d'animaux ou de créatures proches de l'animalité, et d'autre part les interactions concrètes et morales entre ces derniers et les personnages humains des trois romans étudiés. Notre hypothèse de lecture sera que c'est paradoxalement l'idéologie d'Ortese qui la pousse à créer des personnages d'animaux en réalité moins "bestiaux" qu'on pourrait le croire – à rebours de l'idée centrale en zoopoétique, déjà évoquée à plusieurs reprises dans ce travail, d'animaux littéraires « en chair et en os, en griffes et fourrures, en odeurs et en cris »⁷⁵² –, lesquels se font pourtant bel et bien les vecteurs de significations éthiques et politiques éminemment anti- ou post-anthropocentristes.

⁷⁵¹ FARNETTI Monica, « I romanzi di Anna Maria Ortese », *op. cit.*, p. LI. Trad. « C'est une doctrine, une éthique, en fin de compte peut-être même une mystique, et sans aucun doute une vision du monde complète et sincère. »

⁷⁵² DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, p. 25, cité dans SIMON Anne, « Place aux bêtes ! », *op. cit.*, p. 74.

Chapitre 8 – Animalité et figures du brouillement des frontières dans la « trilogie »

Avant de nous lancer dans l'analyse des discours éthiques véhiculés par les trois romans étudiés, il nous faut commencer par dresser un état des lieux des principales figures animales, ou proches de l'animalité, peuplant ces derniers. Les questions auxquelles nous tenterons de répondre sont, ici encore, celle de l'importance narrative donnée aux altérités animales et celle de leur proximité réelle avec des bêtes en chair et en os, centrales dans l'approche zoopoétique défendue en France par Anne Simon. S'ensuit une question corollaire, qui constituera le fil rouge de toute notre lecture des œuvres : dans quelle mesure ces animaux et êtres hybrides ou métamorphiques sont-ils présents "pour eux-mêmes", dans quelle mesure servent-ils à parler d'autre chose, et comment ces deux fonctions interagissent-elles ? Comme nous le verrons, nous avons affaire à trois textes d'une remarquable densité narrative et symbolique, fondés sur un mélange inextricable entre différents genres littéraires ainsi que sur des utilisations singulières de tous les procédés et figures du brouillement des frontières que nous avons évoqués dans les premiers chapitres de ce travail (hybridité et métamorphose, anthropomorphisme, allégorie).

I. Centralité sans puissance d'agir : un tour d'horizon des protagonistes animaux de la trilogie

Le point commun le plus évident entre *L'Iguana* (1965), *Il cardillo addolorato* (1993) et *Alonso e i visionari* (1996) est bien entendu la présence dans chaque titre d'un animal non-humain qui, dès les premières pages, s'avère être un personnage central autour duquel gravitera l'intrigue du roman. On peut cependant remarquer que les deux premiers titres contiennent un nom commun, celui de l'espèce à laquelle appartient le personnage en question, tandis que l'on trouve dans le troisième un nom propre – qui plus est un prénom généralement attribué à des êtres humains. On peut dès lors

supposer que le choix de l'espèce a une importance narrative et symbolique majeure dans *L'Iguana* et *Il cardillo*, tandis que la personnalisation et l'humanisation d'Alonso, le petit puma, jouent un rôle plus important que son espèce. Nous reviendrons sur tous ces aspects, ainsi que, par la suite, sur les indications apportées par l'adjectif « addolorato » et par le syntagme nominal « i visionari » coordonné au nom du puma ; l'un et l'autre renvoient en effet à des aspects de la vision du monde d'Ortese dont ces romans offrent les illustrations les plus abouties.

La présentation de ces différentes figures et de leurs rôles respectifs nous offre l'occasion de résumer brièvement l'intrigue des romans auxquels elles donnent leur titre.

1. *L'Iguane, être aimé à l'intériorité négligée*

L'iguane⁷⁵³ éponyme, souvent appelée « l'Iguana » mais aussi par le prénom « Estrellita », vit sur la petite île d'Ocaña, au large de l'Espagne, inconnue des cartes et politiquement neutre, mais associée au royaume du Portugal d'où viennent ses habitants. La créature joue le rôle de servante pour une famille de nobles déchus, celle du jeune marquis Ilario di Segovia et de ses deux frères, généralement appelés « i Guzman », qui logent dans une maison autrefois splendide mais désormais réduite à un état proche de l'abandon. Cet écosystème se révèle aux yeux des lecteurs à travers ceux de « Daddo », un jeune comte milanais parti en voyage avec la double mission de trouver des terres à acheter pour le compte de sa mère et de dénicher des manuscrits évoquant « la rivolta dell'oppresso » (« la révolte de l'opprimé »)⁷⁵⁴ susceptibles de rapporter un succès économique à son ami éditeur, Adelchi. En dépit de son appartenance à un milieu d'emblée associé aux préoccupations les plus futiles et les plus mercantiles, Daddo est un être au cœur pur et éprouve rapidement une profonde

⁷⁵³ Nous sommes bien consciente que le substantif « iguane » est normalement masculin en français, alors qu'il est féminin en italien. La féminité du personnage est cependant d'une telle importance pour l'interprétation du roman qu'il nous semble pertinent de l'employer, tant que nous parlerons de cette figure spécifique, comme un nom féminin.

⁷⁵⁴ *Ig*, p. 17.

compassion pour toute cette petite famille, mais surtout pour l'iguane dont la misère morale est renforcée par le fait qu'elle a dans le passé été l'objet de l'amour d'Ilario, avant d'être rejetée et ouvertement méprisée par celui-ci. On découvre vers la fin du roman la raison de cette répudiation : Ilario a conçu un projet de mariage susceptible de le tirer de la misère, avec la fille d'une famille de riches bourgeois désireux d'acquérir son titre de noblesse, et la présence d'Estrellita dans sa vie risque de faire obstacle à ses plans. À la suite d'un épisode d'exorcisme pratiqué par un prêtre dans la chambre de l'iguane, le comte Daddo la découvre au fond d'un puits (tombée lors d'une « vraie ou fausse » tentative de suicide⁷⁵⁵) et y tombe à son tour en essayant de la sauver, réalisant à ce moment qu'elle est devenue – ou a toujours été – une petite fille parfaitement humaine. Il meurt après avoir passé un long moment dans un état délirant, et l'iguane, qui a survécu, reste ensuite sur l'île transformée en lieu touristique, en compagnie des frères Guzman miraculeusement convertis à une attitude bienveillante à son égard ; tous trois entretiennent et chérissent le souvenir du comte, en mémoire duquel a été érigée une chapelle et à qui ils adressent un poème écrit en commun qui clôt le roman.

Cette synthèse, qui ne rend compte que des principaux épisodes, est suffisante pour comprendre quel type de rôle joue la petite iguane éponyme – un rôle quelque peu paradoxal. Elle est l'objet principal de l'intrigue, et objet de l'affection et de la préoccupation aussi bien de Daddo que du narrateur semi-omniscient (mais qui se concentre surtout sur l'intériorité du comte), lequel l'évoque sans cesse à travers de diminutifs *vezzeggiativi* comme « iguanuccia » ou « bestiolina » (une liste exhaustive serait bien trop longue, mais nous en croiserons quelques autres durant notre analyse) ; mais elle n'a pourtant pas un véritable statut de sujet, dans la mesure où ne lui est conférée qu'une agentivité extrêmement limitée et où la narration n'adopte jamais son point de vue. Cette répartition des rôles entre sujets et objets de discours, avec des personnages masculins dans les premiers et féminins dans les seconds, place

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 173.

le récit dans le sillage de toute la tradition littéraire amoureuse occidentale, des poètes du *Dolce stil nuovo* jusqu'à ses représentants les plus conscients et provocateurs comme le Nabokov de *Lolita*. En ce sens, il est possible d'ajouter à la longue liste de genres littéraires avec lesquels ce roman partage des affinités la tradition de l'histoire d'amour classique, narrée du point de vue d'un personnage masculin peu soucieux de comprendre et de retranscrire l'intériorité de l'être aimé (car le sentiment éprouvé par Daddo pour l'iguane est bien une forme d'amour, même si ce n'est pas dans un sens passionnel mais plutôt paternel).

Bien entendu, dans le cas qui nous occupe, le personnage féminin est également un animal (du moins durant une grande partie du récit), ce qui rebat complètement les cartes de la tradition amoureuse : l'absence de puissance d'agir et de focalisation interne acquiert un autre sens à la lumière de la façon dont ont longtemps été traités les animaux dans notre société, aussi bien dans la réalité que narrativement. Ils peuvent jouer des rôles actifs, mais uniquement en tant que métaphores ou allégories de caractéristiques humaines (on pense bien sûr aux fables d'Ésope ou de La Fontaine), ou bien devenir objets de compassion et de comportements protecteurs, mais ils ne sont qu'exceptionnellement perçus comme de véritables agents disposant d'une individualité *en tant qu'animaux* et du libre arbitre. Certaines caractéristiques de l'iguane d'Ortese que nous aborderons bientôt pourraient conduire à la classer dans cette catégorie des animaux plus métaphoriques que réels ; nous verrons que son cas est cependant compliqué par l'ambiguïté radicale qui distingue le traitement des figures animales dans les trois romans étudiés.

2. *Le chardonneret et le lutin : une non-humanité ambiguë et dédoublée*

Le second roman, *Il cardillo addolorato*, est de très loin le plus long et celui à la trame la plus alambiquée, au point d'être réputé presque impossible à résumer⁷⁵⁶ ; nous nous

⁷⁵⁶ Cette caractéristique – l'impossibilité d'être résumé de manière un tant soit peu synthétique du fait de la complexité de la trame – a été soulignée par un certain nombre de critiques. Voir par exemple REBANE Gala, « The Flickering Light of Reason : Anna Maria Ortese's *Il Cardillo addolorato* and the

contenterons donc ici d'évoquer quelques éléments fondamentaux, qui seront complétés par d'autres indications au fil de l'analyse.

Le point de vue adopté la plupart du temps par la narration est ici aussi celui d'un homme, le prince Ingmar Neville, venu de Belgique lors d'un voyage à Naples avec deux de ses amis, le sculpteur Albert Dupré et le commerçant Alphonse Nodier. Chacun des trois tombera sous le charme d'une même jeune fille aussi belle que froide et mystérieuse nommée Elmina, héritière d'un riche marchand, et lui proposera à un moment ou à un autre de l'épouser, mais le seul mariage qui a effectivement lieu est celui avec Albert dont naissent deux enfants. Leur premier-né, Babà, meurt cependant prématurément, plongeant Albert dans une tristesse confinant à la folie, laquelle ne cessera qu'avec son propre décès.

La totalité de l'intrigue tourne autour d'Elmina et des tentatives du prince Neville de comprendre aussi bien sa personnalité indéchiffrable que son histoire familiale ; d'innombrables hypothèses, parfois présentées comme des vérités mais souvent démenties par la suite, se succèdent tout au long du roman. L'un des aspects à la fois les plus centraux et les plus flous de son passé porte sur le rôle qu'elle aurait joué, encore enfant, dans la mort d'un chardonneret chéri par sa jeune sœur (nommée tantôt Florida, tantôt Nadina), qui aurait d'une manière ou d'une autre également mené au décès de cette dernière. Cet épisode incertain, narré dans différentes versions mutuellement incompatibles, fait écho à un autre très similaire sur lequel s'ouvre le récit : Elmina et sa sœur Teresa, le jour de l'arrivée des trois jeunes Belges, ont laissé mourir un autre chardonneret par négligence et semblent s'en amuser au lieu de se repentir. Neville en déduit immédiatement qu'Elmina est un être insensible et cruel, opinion qui l'amène, pendant une bonne partie du récit, à afficher à son égard des sentiments très ambivalents voire méprisants, et qui motive (avec l'apparente ignorance de la jeune fille) son choix de l'appeler ironiquement « la Capra » (« la Chèvre »). Par la suite, elle se montre tout aussi insensible à ses propres enfants, Babà

Critique of European Modernity », in Annovi G.M., Ghezzi F. (dir.), *Celestial Geographies, op. cit.*, p. 356-357.

et sa petite sœur Alessandrina, surnommée Sasà, les condamnant à un délaissement affectif qui ne peut que fendre le cœur des observateurs.

Petit à petit, Neville finit par découvrir la vérité, notamment grâce à l'aide apportée par son ami le Duc Ruskaja au moyen d'une « lente magica » (« loupe magique ») qui leur permet d'assister à des scènes lointaines. Elmina, loin d'être le personnage égoïste que l'on pouvait croire, s'avère être en réalité une figure sacrificielle au même titre que Daddo dans *L'Iguana* : elle a en effet dédié sa vie entière à un devoir moral hérité de son père, celui de prendre soin d'une créature fantastique prise sous son aile par ce dernier, un « folletto » (« lutin ») venu de Cologne et nommé Hieronymus Käppchen. En particulier, elle accepte d'épouser des hommes qu'elle n'aime pas – d'abord Albert, puis Alphonse Nodier qui se rétractera finalement pour épouser sa sœur Teresa – dans l'unique but de procurer au lutin un acte d'adoption en bonne et due forme, nécessaire pour le sauver de la mort lorsqu'il atteindra les trois cents ans d'existence (dont il approche au moment du récit).

L'histoire se termine de façon tragique, Elmina disparaissant après la mort du lutin directement causée par les (trop) pragmatiques et conventionnels Alphonse et Teresa qui ne souhaitent pas s'embarrasser d'un tel fardeau. On assiste dans les dernières pages à la calme joie du prince Neville qui, désormais âgé et lui aussi proche de la mort, entend arriver le mystérieux « Cardillo » (« Chardonneret ») dont le chant a hanté toute la narration, devenant progressivement une présence presque mystique, tantôt inquiétante et tantôt consolatrice, à laquelle sont attribuées différentes significations symboliques sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir.

Si *Il cardillo* partage certains thèmes avec le roman de 1965, et en particulier la centralité d'une présence non-humaine, cette dernière est ici dédoublée, en plus d'être dissociée de la figure féminine principale, avec laquelle aussi bien le Chardonneret que le Lutin conservent néanmoins une proximité significative. Les trois véritables protagonistes du roman sont donc le petit oiseau délicat, lui-même dédoublé dans la narration puis transfiguré par sa transformation en une entité plus métaphysique que concrète, la jeune femme objet du désir de tous les hommes qui l'entourent, et la

créature fantastique à laquelle elle a volontairement lié son destin. Deux caractéristiques communes sautent aux yeux : d'une part, aucun des trois ne bénéficie jamais d'une focalisation interne ni même d'une révélation fiable de ses sentiments par d'autres biais, et d'autre part, le Chardonneret et Hieronymus Käppchen n'apparaissent jamais directement aux yeux du personnage observateur (Neville) et donc à ceux du lecteur. Le premier se manifeste à de nombreuses reprises à travers son chant (« Oh ! Oh ! Oh ! ») mais reste invisible, tandis que le second est parfois aperçu sous différents "travestissements", en particulier celui d'un « Portapacchi » (« Porteur-de-paquets ») à moitié idiot avec qui Elmina rentre souvent chez elle de ses journées de travail (elle est couturière), mais n'est jamais montré sous sa forme réelle. Il s'agit en effet non pas d'un animal au sens propre mais d'une créature métamorphique capable de prendre différentes formes, notamment animales, même si cette faculté semble l'abandonner avec l'âge et le déclin de ses forces.

Toutes ces informations nous sont données, en même temps qu'à Neville, par le duc Ruskaja, au cours d'un dialogue riche en révélations situé aux trois quarts du roman. On y apprend également le dévouement d'Elmina pour celui qu'elle considère, malgré son appartenance à une espèce différente, comme son frère, dans un mouvement d'acceptation de l'altérité qui implique un effacement des frontières ontologiques :

Ella lo adora come il più sfortunato dei fratelli adottati... un malato. [...] Che sia... che sia quello che è – un bimbo della Natura, o anche un criminale folletto – questo non la riguarda. È, per lei, suo fratello. E nient'altro che il suo fratello più piccolo. Per lui, ha perduto la giovinezza, e può darsi che stia rischiando la stessa anima⁷⁵⁷.

Hieronymus, être considéré comme mauvais par les autres personnages, connaît ainsi une forme de rédemption grâce au regard aimant et non-anthropocentrique de

⁷⁵⁷ CA, p. 296. Trad. fr., p. 285 : « Elle l'adore comme le plus malheureux des frères d'adoption... un malade. En lui, elle adore un cœur aimé. Qu'il soit... qu'il soit ce qu'il est – un enfant de la Nature, voire un lutin criminel – celui lui importe peu. À ses yeux, il est son frère, rien d'autre que le plus petit de ses frères [sic]. Pour lui, elle a déjà perdu sa jeunesse, et il se pourrait qu'elle fût en passe de risquer le salut de son âme. »

celle que l'on a longtemps crue incapable du moindre sentiment. C'est l'une des raisons pour lesquelles il nous semble logique de l'inclure dans la catégorie mouvante des personnages "bestiaux" d'Ortese : son rôle narratif et symbolique, ainsi que sa relation avec un être humain, sont extrêmement similaires à ceux de l'iguane ainsi que du puma Alonso, comme nous le verrons bientôt. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il est comparé dans le dialogue déjà cité à une « bestiole » – « *alto quanto una bestiola !* » (« de la taille d'une bestiole ! »), terme utilisé de manière récurrente pour évoquer l'iguane Estrellita.

Le Lutin comme le Chardonneret, on l'aura compris, sont eux aussi avant tout des victimes d'un monde cruel et de l'action humaine, et ne jouent pas, malgré leur centralité, un rôle réellement actif dans le récit, qui ne met en scène que des décisions prises par les personnages humains.

3. Le puma ou la centralité d'une absence

Nous voici arrivés au troisième roman de la trilogie, qui est également le dernier roman publié par Ortese. Il représente donc l'aboutissement de tout un parcours poétique, qui a pu cependant déconcerter de nombreux lecteurs du fait que les qualités qui y sont exacerbées, déjà présentes dans des œuvres précédentes, sont de nature à en rendre la lecture assez complexe. L'autrice y pousse en effet à son comble sa tendance à construire l'intrigue autour d'un mystère donnant à lieu à des suppositions ou affirmations aussi multiples qu'inconciliables, et à apporter *in fine* une version supposément définitive mais malgré tout empreinte d'approximation et d'incertitude.

En quelques mots : le professeur américain Jimmy Opfering, surnommé Op, arrive chez son amie et compatriote Stella Winter, qui habite dans le Nord de l'Italie, et se met à lui raconter l'histoire tragique d'une famille qu'elle a également connue par le passé. Tout part d'un séjour en Arizona, des années plus tôt, du professeur Antonio Decimo et de son jeune fils Decio accompagnés d'Op et d'une certaine Miss Rose, durant lequel ils trouvent un bébé puma abandonné dans le désert et le recueillent. Le félin et l'enfant nouent une relation fusionnelle, malheureusement interrompue par la

mort précoce du second, qui plonge le premier dans une tristesse infinie. Par la suite, le puma se retrouve maltraité aussi bien par le grand frère de Decio, Julio (qui lui a pourtant d'abord manifesté une profonde affection), que par le professeur lui-même, et semble être mort de ces mauvais traitements (bien que la première version rapportée par Jimmy indique qu'il aurait plutôt été renversé par un camion), même si plusieurs réapparitions étranges seront rapportées au fil des ans. Tout cela se passe dans un contexte politique tendu, celui des « Années de plomb », qui provoque également le décès prématuré de Julio, impliqué dans des activités terroristes et assassiné chez son père.

Tous ces éléments sont apportés petit à petit à travers les récits de Jimmy Op et les lettres qu'il fait lire à Stella Winter ; l'Américain apparaît rongé par l'angoisse et la tristesse, et ils tentent ensemble de comprendre le rôle et la responsabilité de chaque personne impliquée dans ce drame, y compris ceux d'un domestique sud-américain qui a mystérieusement disparu de la maison de Decimo et qui portait le même prénom que le puma, Alonso. Op, estimant qu'il était de son devoir d'intervenir pour sauver le puma pour lequel il nourrit une obsession toujours plus dévorante, finit par sombrer dans la folie et par se laisser mourir, en une forme de sacrifice visant à racheter la société entière, véritable responsable de toutes les maltraitances et de tous les délaissements. Stella Winter voit un peu plus tard réapparaître Liliana Rey, ancienne compagne de Julio, ainsi que le fils qu'elle a eu de lui ; ce dernier présente des caractéristiques qui amènent Stella et ses amis à y voir une réincarnation de Decio⁷⁵⁸ ; il a cependant la santé fragile et mourra lui aussi très jeune.

On observe dans *Alonso* des caractéristiques très semblables à celles déjà remarquées dans les deux romans précédents, la principale étant le rôle central d'un être non-humain, paradoxalement privé de focalisation interne et même de toute apparition en chair et en os dans le présent de la narration. Le puma, qui, comme le

⁷⁵⁸ *Alonso e i visionari*, Milan, Adelphi, 2017 (1^{ère} éd. 1996), p. 243-244. Traduction de référence : *Alonso et les visionnaires*, traduit de l'italien par Louis Bonalumi, Paris, Gallimard (coll. L'Arpenteur), 2005. Dorénavant AV.

chardonneret, est plus une présence éthérée planant sur le récit qu'un personnage concret, a été victime de mauvais traitements de la part d'êtres humains (comme le chardonneret et l'iguane) et acquiert en outre petit à petit des significations symboliques et allégoriques complexes, sur lesquelles nous reviendrons. Les personnages dont on suit le point de vue sont, eux, des observateurs plus que de véritables acteurs de l'histoire, qui cherchent désespérément, comme avant eux le comte Daddo et le prince Neville, à démêler l'écheveau d'un passé trouble (l'apparente proximité d'*Alonso* avec le genre policier a souvent été remarquée), et l'on retrouve enfin le motif du sacrifice d'un personnage humain en faveur d'un Autre non-humain.

4. Quelques éléments de synthèse

À l'opposé du choix de Volponi qui narre directement la rébellion active des animaux contre le monopole de l'agentivité jusque-là réservée à l'humanité, Ortese met en scène des êtres soumis, en raison de leur animalité et d'autres caractéristiques, au bon vouloir d'autres personnages (toujours humains et masculins), et auxquels n'est concédée aucune réelle possibilité de prendre leur destin en main. Certaines différences apparaissent toutefois : l'iguane se montre plus active puisqu'elle est capable d'avancer des revendications comme celle de recevoir une rétribution pour ses services (elle sera payée en pierres ramassées sur la plage, qu'elle garde précieusement et passe du temps à compter comme si c'était de l'argent)⁷⁵⁹ ; c'est aussi et surtout la seule effectivement présente dans la narration, et par ailleurs la seule que l'on entend parler le langage humain, même si ses capacités d'expression sont limitées. Hieronymus Käppchen est lui aussi relativement actif, jouant des tours et se battant avec la petite Sasà, et il est suggéré par Ruskaja que son emprise sur Elmina est voulue, le mariage de cette dernière et une éventuelle adoption consécutive représentant sa seule chance de survie. Le chardonneret et le puma, eux, sont essentiellement évoqués en tant que victimes des violences humaines, violences qui aboutissent à leur mort,

⁷⁵⁹ *Ig*, p. 56-57, 96 et 128.

puis finissent par être dotés d'une forme d'agentivité universelle découlant d'un processus d'angélisation progressive, dont nous parlerons bientôt.

II. Hybridité, métamorphose et transcendance

Les animaux de la trilogie ortésienne sont moins de véritables bêtes que des êtres au statut ontologique trouble, qui combinent des caractéristiques renvoyant à des règnes différents (animal, humain, surnaturel). Notre bref résumé des œuvres a pu donner un premier aperçu de cette ambivalence, que nous pouvons à présent préciser en tentant de dresser une typologie des usages faits par l'autrice napolitaine des motifs narratifs que nous avons identifiés dans cette étude comme les paradigmes des figures du brouillement des frontières, à savoir l'hybridité et la métamorphose. On verra que l'une et l'autre, si elles peuvent être utiles pour éclairer sa poétique, sont ici à prendre dans leur acception la plus large. En particulier, l'analyse du traitement très personnel subi par ces motifs narratifs est essentielle pour mieux cerner la dimension proprement fantastique des trois romans – qui, rappelons-le, n'est que l'une des multiples composantes de ces “hybrides” génériques –, laquelle joue un rôle non négligeable dans l'expression de la “vision” ortésienne et des propositions éthiques qui lui sont liées.

1. Entre hybridité et anthropomorphisme

Commençons par l'hybridité, qui, si elle n'est pas présente dans ces romans au sens biologique du terme, pourrait néanmoins être une notion adéquate pour caractériser deux des trois personnages éponymes de la trilogie : l'iguane Estrellita et le petit puma Alonso. L'un et l'autre sont censés appartenir à une espèce animale spécifique et, comme Farnetti n'a pas manqué de le remarquer, le choix de ces espèces rend manifeste une volonté de se démarquer de la tradition littéraire italienne et

européenne, dont elles sont pratiquement voire complètement absentes⁷⁶⁰. Il est tout de même possible de dégager certaines valeurs symboliques associées à ces animaux exotiques, notamment, dans le cas de l'iguane, en la mettant en lien à la fois avec la place de la famille des reptiles dans l'imaginaire occidental (on pense surtout au serpent de la Genèse) et avec des figures féminines et aquatiques désirant être intégrées dans le royaume des humains comme Mélusine ou Lorelei, comme le fait Farnetti dans un autre essai critique⁷⁶¹. Mais ce qui nous intéresse ici est surtout de comprendre si l'on a affaire à une iguane et un puma « en chair et en os », affichant les caractéristiques physiologiques et comportementales de leur espèce, ou plutôt à des êtres anthropomorphiques qui n'auraient d'iguane et de puma que le nom. Peut-être encore s'agit-il d'un mélange des deux, et c'est là que les notions d'hybridité et d'anthropomorphisme pourraient se recouper partiellement.

a. La « fanciulla-bestia »

En premier lieu, l'étrangeté physique de l'iguane et sa proximité avec un être humain sont explicitement thématiques au début du roman, à travers le regard que porte sur elle le nouveau venu – le comte Daddo –, la prenant d'abord pour une vieille femme avant de réaliser sa "vraie" nature : un reptile à l'attitude infantile qui se tient debout, parle le langage humain et remplit la fonction de servante. Cette ambiguïté est particulièrement perceptible dans la co-présence au sein d'une même phrase de description, pour qualifier la même créature, de termes aussi incompatibles que « vecchia », « bambina », « bestiola », « lucertola » et « donna » :

Grande, a questo punto, fu la sorpresa del Daddo, nell'accorgersi che quella che egli aveva preso per una vecchia, altri non era che una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesemente

⁷⁶⁰ FARNETTI Monica, « Appunti per una storia del bestiario femminile : il caso di Anna Maria Ortese », *op.cit.*

⁷⁶¹ « L'Iguana », in FARNETTI Monica, *Anna Maria Ortese* (cit.), p. 62-64.

lacero e antico, e un grembialetto fatto di vari colori, giacché era la somma evidente di tutti i cenci della famiglia⁷⁶².

Bien qu'Estrellita soit vite assignée de manière catégorique à l'espèce que l'on sait, l'hésitation de Daddo et de la voix narrative se poursuit tout au long du récit, comme l'atteste l'alternance, pour évoquer les parties de son corps, entre des termes renvoyant à son animalité – comme les substantifs « muso » (« museau ») ou « zampina » (« petite patte »), et l'on remarquera ici aussi la fréquence des diminutifs *vezzeggiativi* indiquant une forme d'affection de la voix narrative pour le personnage – et d'autres normalement réservés aux humains, comme « manine » (« petites mains »), « manucce » (« menottes »). D'autres marqueurs linguistiques plus spécifiques viennent régulièrement rappeler son aspect reptilien, en particulier les mentions de sa couleur verte et l'adjectif « grinzoso » (particulièrement ambigu puisqu'il peut tout à fait qualifier la peau d'un être humain âgé, mais renvoie ici plutôt aux écailles qui couvrent le corps des reptiles) que l'on retrouve presque à chaque mention de son apparence physique, avec une récurrence qui en fait un caractère essentiel de cette figure, selon la logique des attributs homériques. Cette fonction de rappel de son appartenance à une espèce particulière est rendue évidente par l'une des premières occurrences, située dans le long passage descriptif initial que nous avons déjà cité : « il grinzoso aspetto della sua specie » (« l'aspect ridé de son espèce »)⁷⁶³. Mais le même adjectif est parfois accolé, y compris dans la suite de ce passage, à des substantifs censément réservés à la description des êtres humains, comme dans le syntagme oxymorique « il bel volto grinzoso » (« son beau visage ridé »)⁷⁶⁴, où il est associé à la fois à l'un des « propres de l'homme » les plus reconnus par la tradition (le visage) et à l'adjectif « bel » qui vient démentir le caractère repoussant conféré à Estrellita, aux

⁷⁶² *Ig*, p. 29-30. Trad. fr., p. 27 : « Grande fut alors la surprise de Daddo, quand il s'aperçut que celle qu'il avait prise pour une vieille n'était rien d'autre qu'une bestiole très verte et de la taille d'un enfant, à l'aspect d'un lézard géant, mais habillée en femme, avec un jupon foncé, un corset blanc visiblement déchiré et suranné, et un petit tablier fait de plusieurs couleurs puisque c'était la somme évidente de toutes les guenilles de la famille. »

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁶⁴ *Loc. cit.*

yeux des autres personnages et à ses propres yeux, précisément par sa peau toute fripée. Oxymores et antithèses comptent d'ailleurs parmi les figures rhétoriques les plus fréquentes lorsqu'il s'agit d'évoquer l'iguane, comme si Ortese tenait absolument à ce que l'on ne puisse pas perdre de vue un instant sa nature paradoxale. On peut citer à cet égard un autre exemple significatif, placé à peine quelques paragraphes après le précédent : l'expression « [la] sua animuccia bestiale » (« son âmelette bestiale »)⁷⁶⁵, éminemment contradictoire selon la conception traditionnelle des animaux qui repose sur le fait qu'ils ne possèdent pas d'âme et sont à ce titre exclus du Paradis ainsi que des considérations morales ; la question est d'ailleurs thématifiée dans le roman⁷⁶⁶.

La narration insiste régulièrement sur le regard de l'iguane, élément traditionnellement perçu comme le "miroir de l'âme", auquel Ortese confère la capacité de laisser transparaître les profondeurs de la vie intérieure du personnage, autrement impénétrable. Quelques exemples suffiront à donner un aperçu de la manière dont les yeux à eux seuls peuvent transmettre à Daddo ainsi qu'au lecteur la certitude de se trouver face à une personne à part entière : « gli levò in volto due occhietti supplichevoli e fantasticanti » ; « i suoi occhietti dolci e appassionati, che raccontavano una infinita tristezza » ; « quello sguardo duro e malato, assai strano in una bestiola »⁷⁶⁷. La dernière citation rend explicite la contradiction entre, d'une part, la relégation par les autres personnages d'Estrellita hors de l'humanité et de la catégorie des êtres dignes de considération morale, et d'autre part les multiples indices portant à supposer qu'elle appartiendrait au contraire de plein droit au moins à la seconde, et peut-être même, partiellement ou entièrement, à la première. Un autre passage met en évidence la même nature paradoxale, en associant les larmes,

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁶⁶ Voir notamment l'évolution de sa relation avec Ilario qui lui a longtemps promis de l'emmener avec lui au Paradis avant de la rejeter, et plus largement les nombreuses évocations de l'exclusion des êtres comme Estrellita de l'Église catholique.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, respectivement p. 30, 42, 96. Trad. fr., p. 28, 42, 102 : « [elle] leva vers son visage deux petits yeux suppliants et rêveurs » ; « ses yeux doux et passionnés, qui racontaient une infinie tristesse » ; « ce regard dur et malade, fort étrange chez une bestiole ».

manifestation émotionnelle typiquement attribuée à l'humanité, à la description de la morphologie spécifique des yeux de son espèce :

da quegli impercettibili e miti occhietti, che palpebre rugose in eterno nascondevano, scese, cioè salì una lacrima, in quanto le palpebre delle iguane si aprono esclusivamente dall'alto⁷⁶⁸.

On peut examiner également les substantifs utilisés pour désigner l'iguane en tant qu'individu : on trouve de multiples occurrences des termes « bestia », « bestiola », « Iguana », « iguanuccia », qui ont tous en commun de souligner sa non-appartenance à l'espèce humaine, en alternance avec l'usage de son prénom ou du substantif « servetta » (parfois lui aussi complété par l'adjectif « bestiale »⁷⁶⁹) qui tendent au contraire, ici encore, à la désigner comme une personne. D'autres termes également récurrents comme « creatura », « creaturina », « essere » ou « esserino » méritent une mention spéciale dans la mesure où ils sont plus neutres et font en quelque sorte office de pont entre les appellatifs évoquant l'animalité et ceux renvoyant à l'humanité⁷⁷⁰. Le terme « creatura », aux connotations largement catholiques, est d'ailleurs fréquemment employé par Ortese, dans d'autres écrits, pour désigner des êtres humains, ce qui a toujours pour effet implicite de les insérer dans la catégorie plus vaste des êtres vivants, et en particulier des plus vulnérables parmi eux⁷⁷¹.

L'ambivalence est renforcée par le recours régulier à la comparaison, procédé faisant l'objet de variations subtiles mais visant toujours à rapprocher dans l'esprit du protagoniste Daddo, et donc des lecteurs, la « bestiole » d'un véritable enfant humain. Parmi les passages les plus notables, on peut citer quatre comparaisons classiques introduites par la conjonction « come » ou la locution équivalente « in modo che » ; les

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 31. Trad. fr., p. 29 : « de ces yeux imperceptibles et doux, que des paupières rugueuses cachaient éternellement, descendit, ou plutôt monta une larme, puisque les paupières des iguanes s'ouvrent exclusivement de haut en bas. »

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁷⁰ Voir DE GASPERIN Vilma, *Loss and the Other*, *op. cit.*, p. 237, sur les « significant terms that bridge the gap between the animal and the human. »

⁷⁷¹ Parmi les nombreuses occurrences repérables dans un recueil comme *L'infanta sepolta*, on peut mentionner l'expression significative « creatura umana », dans un texte portant entièrement sur la souffrance affective. *L'infanta sepolta*, Milan, Adelphi, 2000 (1^{ère} éd. Milano Sera, 1950), p. 39.

deux premières se trouvent à quelques lignes l'une de l'autre et viennent qualifier la réaction de l'iguane lorsque Daddo lui offre une écharpe luxueuse : « la creatura si aggiustò la sciarpa sul capo, inclinando [...] qua e là la lunga e paurosa testina, proprio come una donnina davanti allo specchio [...] ».

Puis : « lì s'inclinò, piegando una zampina di dietro, in modo che il conte aveva visto fare alle belle signorine dell'alta società [...] »⁷⁷².

On lit également, plus loin dans le texte : « Udì alcuni profondi e dolorosi sospiri, come li gettano i fanciulli il cui animo è disperato »⁷⁷³, et ailleurs encore « La Iguana, fornita come usano i bambini sulle spiagge, di una paletta e un minuscolo secchiello [...] »⁷⁷⁴.

On trouve aussi des procédés comparatifs plus indirects mais peut-être encore plus significatifs, lorsque certaines émotions particulièrement douloureuses d'Estrellita sont rapprochées de celles des « enfants » voire des « orphelins » à travers l'usage de propositions relatives :

Posava con una indifferenza e quasi malgarbo, che più volte il conte aveva notato nei fanciulli infelici, le pietanze sul tavolo, e subito dopo andava ad accucciarsi, come annoiata, sotto il tavolo medesimo⁷⁷⁵.

Et, pour conclure cette série d'exemples :

Se ne stava venendo da quella parte [...] con quell'aria tra disattenta e triste degli orfani, che sembrano attraversare le strade della vita in un eterno interrogativo, nientemeno che la tanto avversata Iguanuccia⁷⁷⁶.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 32. Trad. fr., p. 30 : « la créature ajusta l'écharpe sur sa tête, en inclinant [...] en tous sens son effrayante petite figure effilée, exactement comme une élégante à son miroir [...]. » Puis « là, elle se pencha, ployant une patte de derrière, ainsi que le comte l'avait vu faire aux belles demoiselles de la haute société [...]. »

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 42. Trad. fr., p. 41 : « Il entendit certains graves et douloureux soupirs, de ceux que poussent les enfants dont l'âme est désespérée [...]. »

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 56. Trad. fr., p. 56 : « L'Iguane, munie, à l'instar des bambins sur les plages, d'une pelle et d'un seau minuscules [...]. »

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 36. Trad. fr., p. 34 : « Elle posait, avec cette indifférence qui frôle l'impolitesse et qu'à plusieurs reprises le comte avait remarquée chez les enfants malheureux, les mets sur la table, et sitôt après, comme ennuyée, allait tel un chien se coucher sous la table même. »

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 93. Trad. fr., p. 98 : « De ce côté, venait [...] de l'air mi-distrain mi-triste des orphelins qui paraissent franchir les chemins de la vie dans une éternelle énigme, rien de moins que l'Iguanette, la tant réprouvée. »

L'avant-dernière citation est particulièrement intéressante : alors que le narrateur vient d'assimiler (et non pas seulement comparé) l'expression et donc supposément l'état émotionnel de l'iguane à ceux des « enfants malheureux », elle est ramenée à sa bestialité par un comportement typique des animaux domestiques et en particulier des chiens. L'image est encore accentuée par la phrase suivante qui entérine le regard porté sur elle par les autres personnages et la manière dont ils interagissent avec elle, en dépit des similitudes tout juste évoquées avec un être humain : « Là, don Ilario più volte le gettò un osso e qualche pezzetto di pelle di una gallina [...] »⁷⁷⁷.

On remarquera que le traitement qui lui est accordé, tout en la reléguant sans ambages à sa condition animale, fait fi des spécificités de son espèce, dont l'alimentation est presque intégralement végétale et inclut tout au plus des insectes dans certaines phases de la croissance – mais dans tous les cas, jamais des os ou de la chair d'autres animaux. Ce passage nous donne donc des indications fondamentales sur la manière dont il faut lire dans ce texte le choix de l'espèce : ce dernier est déterminé par des motivations d'ordre purement symbolique (nous les avons brièvement évoquées et pouvons y ajouter les connotations morales négatives ajoutées aux reptiles) et n'est en aucun cas reflété par les comportements de la créature en question, qui sont principalement anthropomorphiques, parfois « animaux » dans un sens général mais jamais propres à cette espèce. On a donc affaire à un traitement de l'animalité bien différent de celui observé dans *Il pianeta irritabile*, où chaque personnage animal affichait de nombreux traits typiques de son espèce ; en outre, nous avons montré que l'animalité s'y manifestait plus largement à travers l'évocation d'une corporéité débordante, autre caractéristique absente de la prose d'Ortese où le corps n'est visible que comme apparence extérieure.

Nous pouvons enfin mentionner, pour conclure ce passage en revue des modalités par lesquelles est évoquée la « bestiole » éponyme, l'emploi à au moins deux reprises de mots-valises créés précisément pour donner corps à l'ambiguïté qui la caractérise :

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 36. Trad. fr., p. 34 : « Là, plus d'une fois don Ilario lui jeta un os et quelques bouts de peau d'une poule [...]. »

« fanciulla-bestia » (« l'enfant-bête »)⁷⁷⁸ et, plus loin, « la fanciulletta-bestia » (« la fillette-bête »)⁷⁷⁹. Ces deux créations linguistiques antithétiques résument à elles seules l'incapacité du protagoniste et même du narrateur, malgré des efforts constants pour tenter de saisir la nature réelle de la créature, d'opter définitivement pour l'un ou l'autre pôle du dualisme humain-animal. Elle est donc bien présentée, du moins pendant la plus grande partie du roman, comme un *hybride* plus ontologique que biologique, dans lequel cohabitent des caractéristiques aussi bien physiologiques que comportementales relevant de catégories différentes.

L'objectif de tous les procédés descriptifs et narratifs que nous avons mentionnés serait donc, plutôt que de faire croire aux lecteurs qu'ils ont affaire à une véritable iguane, de mettre en évidence le contraste entre son apparence, les connotations et jugements de valeur que cette dernière implique et la réalité de son appartenance à la catégorie des *personnes*. Par ailleurs, un commentaire de l'autrice elle-même sur le roman dans *Corpo celeste* nous apporte une indication essentielle sur le rapport entre humanité et animalité incarné par Estrellita :

Una creatura mezzo bestia, mezzo umana (come io vedevo buona parte dell'umanità) era al centro – e parlava in modo umano, ma infantile, compassionevole⁷⁸⁰.

La parenthèse semble vouloir attribuer à l'iguane une valeur représentative allant au-delà du discours sur les opprimés et incluant la nécessité de reconnaître la part d'animalité inhérente à la condition humaine, et trop souvent refoulée car considérée comme inférieure.

Se pose alors la question de savoir comment interagissent concrètement ces deux pôles (humain et animal) dans l'évolution du personnage, notamment en lien avec les dimensions morale et psychologique du roman. C'est là un problème intrinsèque au

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁸⁰ CC, p. 50. Trad. fr., p. 60 : « Une créature mi-bête, mi humaine (telle que je voyais une bonne partie de l'humanité) était au centre de l'histoire – et parlait d'une façon humaine, mais puérole, pitoyable. »

traitement du motif de la métamorphose dans le roman, sur lequel nous nous pencherons après avoir examiné l'autre être "hybride" de la trilogie.

b. Un puma très peu félin

Si le petit puma Alonso, dans le roman auquel il donne son titre, est à première vue un "vrai" animal (plus qu'Estrellita), il n'en reste pas moins très malaisé de déterminer sa nature exacte. L'espèce en question est pourtant évoquée dès la première page, son importance supposée se trouvant renforcée par la mention de son nom scientifique (« *Felis concolor* »). Le professeur Jimmy Op décrit alors à son amie Stella Winter les caractéristiques de ces animaux, et il saute aux yeux, lorsqu'on connaît la suite du texte, qu'il s'agit là de la seule description "réaliste" – au sens de conforme à la morphologie et au comportement de l'espèce – à laquelle on aura droit, toutes celles portant sur le spécimen singulier au centre de l'histoire s'écartant largement de ce modèle indiqué en préambule. La description est très synthétique et peut être reportée ici dans son intégralité :

Ha la testa piuttosto piccola, rispetto al corpo. Il corpo è come nudo, duro, giallo. Le zampe posteriori sono eccessivamente sviluppate, pesanti. Vive nell'America del Sud e nel Sud dell'America del Nord. È piuttosto temuto⁷⁸¹.

Op précise immédiatement qu'il *croit* en avoir vu un trente ans auparavant, lors du voyage en Arizona avec le professeur Decimo et son fils ; le verbe « credere » place d'emblée tout le récit qui suivra sous le signe de la subjectivité et de l'incertitude, selon un procédé similaire à ceux observés dans *L'Iguana*.

Dès sa première apparition, la description qui est faite du « cucciolo » (terme ambigu en italien qui peut désigner aussi bien le chiot que le petit d'animal au sens large), autour duquel l'histoire tournera intégralement, va à rebours des attentes suscitées par l'annonce de son espèce, et en général par son appartenance à la catégorie

⁷⁸¹ AV, p. 11. Trad. fr., p. 11 : « Comparativement au corps, la tête est plutôt petite. Le corps est comme nu : dur et jaune. Les pattes postérieures, excessivement développées, sont lourdes. Il vit en Amérique du Sud et dans le Sud de l'Amérique du Nord. Il est assez redouté. »

des jeunes félins, puisqu'il est présenté comme disgracieux, à travers la comparaison avec un « sac de pierres » : « quella forma aspra e buffa – una specie di piccolo sacco di pietre, con un naso grande, ma pacioso, le orecchie corte [...] »⁷⁸².

La même comparaison sera réutilisée à plusieurs reprises⁷⁸³, parfois associée à l'affirmation explicite de sa laideur étonnante : « Lui, il cucciolo, era brutto, Signore, più brutto di così è raro : sembrava, lo ripeto, un sacco di pietre »⁷⁸⁴. L'apparence physique peu engageante est une caractéristique qu'Alonso partage avec l'iguane, puisque, comme on l'a vu, cette dernière a un aspect bien plus âgé qu'elle ne le devrait et est souvent décrite au moyen d'adjectifs peu flatteurs comme « grinzoso » ou « verdastrò ». À cette laideur physique vient s'ajouter dans l'un et l'autre cas un deuxième attribut négatif qui est la stupidité : celle d'Estrellita est rappelée à de multiples reprises, et celle d'Alonso affirmée dès sa première description par Jimmy Op lui-même, l'homme qui finira par mourir d'amour pour lui :

« Sembrava intelligente ? »

« No, no, niente affatto... Tutto il contrario. Sembrava quello che era – uno sciocco, un bruto.⁷⁸⁵ »

L'autre point commun qui ne peut échapper à une lecture attentive est le contraste frappant entre, d'un côté, l'aspect global ridicule ou repoussant de ces deux créatures ainsi que leur intelligence limitée, et de l'autre l'intensité de leur regard. Nous avons

⁷⁸² *Ibid.*, p. 19. Trad. fr., p. 22 : « cette forme anguleuse et bouffonne – une sorte de petit sac de pierres, avec un museau fort mais paisible, de courtes oreilles [...] »

⁷⁸³ Nous n'avons pas ici l'espace pour analyser en détail le symbolisme moral de l'élément minéral chez Ortese, mais nous nous devons de mentionner sa récurrence. Si l'on trouve évidemment des variations sur le thème, on peut observer une certaine constance dans la comparaison d'un personnage (qu'il s'agisse de son physique ou de son comportement) avec la pierre, impliquant toujours l'idée non pas d'une âme intrinsèquement froide mais plutôt d'une misère morale causée par les circonstances de la vie, voire par la société. Avant de faire culminer cette symbolique avec Alonso et les « petraie » dans lesquelles certains affirment qu'il errerait depuis des années, Ortese avait déjà subtilement développé ce thème à travers le personnage d'Elmina, perçue pendant presque tout le roman comme ayant un cœur de pierre alors que sa froideur confinant parfois à la cruauté est en réalité la conséquence de sa volonté de sacrifier sa vie et son bonheur pour tenter de sauver le Lutin qu'elle considère comme son jeune frère.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 21. Trad. fr., p. 23 : « – Il avait l'air intelligent ?

– Non, pas du tout... au contraire. Il avait l'air de ce qu'il était – un idiot, une brute. »

montré que les mentions fréquentes des émotions décelées par le comte Daddo dans les yeux d'Estrellita constituent l'un des principaux instruments de son humanisation, suscitant chaque fois l'empathie du personnage comme des lecteurs. Le même procédé est repris et amplifié dans *Alonso*, au point de se faire le véhicule non seulement de l'humanisation du puma, mais aussi d'une forme d'idéalisation qui culminera à la fin du roman dans sa transformation, dans l'esprit des personnages principaux, en une entité divine ou « angélique » (tous s'accordent en effet, embarrassés, sur le fait qu'il s'agit d'un « cucciolo speciale [...], di razza angelica, soprannaturale »⁷⁸⁶). Dès sa première apparition, dans le passage que nous avons cité ci-dessus, l'accent est mis sur le caractère extraordinaire et mystérieux du regard de la créature, qui laisse transparaître toute une gamme d'émotions poignantes :

Non vi era che luce e pace nei suoi occhi. Potrei dire qualcosa di più...
[...] Il muso senza baffi, ordinario, eppure i suoi occhi ardevano di affetto, di gioia. Così guardava tutti, con affetto, con gioia, e soprattutto il bambino. Guardandolo, sembrava che i suoi occhi supplicassero di essere riconosciuti⁷⁸⁷.

Puis, dans la même page, Jimmy décrit l'horreur du professeur Decimo, qui se serait senti regardé par le puma avec une expression « di rimprovero, forse, o solo dolore » (« de reproche, ou simplement de douleur »).

On retrouve dans un épisode beaucoup plus tardif la même opposition entre l'aspect misérable du puma et la puissance de son regard, dans lequel sont à nouveau projetées des significations de type moral (et donc hautement anthropomorphiques). Il s'agit de l'une des réapparitions supposées d'Alonso, évoquée dans une lettre de Decimo plusieurs années après l'annonce de sa mort : le professeur décrit dans le détail l'apparence physique d'Alonso, rendue encore plus misérable par son état d'abandon

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 243. Trad. fr., p. 307 : « un petit puma [...] de nature angélique, surnaturelle [...] »

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 21. Trad. fr., p. 23-24 : « Dans le regard de ce dernier, il n'y avait que lumière, il n'y avait que paix. Et je pourrais dire, même, quelque chose de plus... [...] Un museau sans moustaches, tout ordinaire, et pourtant, les yeux étincelaient d'affection, de joie. Et il nous regardait de cet air affectueux et joyeux, tous, mais surtout Decio. Et l'on aurait dit que ce regard se faisait suppliant pour qu'on le reconnaisse. »

et les blessures qu'il a subies, avant d'insister sur le contraste avec son regard qui, lui, n'a pas changé :

Solo i suoi occhi conservano immutata, non tanto la luce, ma quella espressione di *autorità* [...], molto benevola e sterminata, che colpì tutti noi all'inizio⁷⁸⁸.

L'idée d'« autorité » exprimée ici peut sembler particulièrement étonnante, mais est aussitôt développée par la mention d'une « sorta di paternità pronta a tutto, di obbedienza a una legge che prevede fino all'ultimo e accetta la nostra infamia [...]». Perché ci ama, dunque ? »⁷⁸⁹

Le langage employé par Decimo, plutôt abstrait et difficilement compréhensible si l'on considère encore Alonso comme un simple puma, prend tout son sens à la lumière du processus d'angélisation voire de divinisation (les attributs évoqués ici rappellent fortement la caractérisation canonique du Dieu chrétien) dont il fait peu à peu l'objet, et dans lequel le passage cité représente une sorte de tournant, surtout si l'on songe qu'il s'agit là d'une forme de « résurrection » (le terme sera utilisé puis renié par plusieurs personnages) d'un être qui finira par être qualifié à deux reprises de « piccolo cristo » (« petit christ »)⁷⁹⁰. Notre but n'est cependant pas ici d'analyser la composante spirituelle du roman, sur laquelle nous nous attarderons plus tard, mais seulement d'esquisser un tableau global de la manière dont le puma éponyme est perçu par les autres personnages, c'est-à-dire à la fois comme une « bête » et comme un véritable sujet moral, largement humanisé voire idéalisé. Nous pouvons citer à l'appui quelques-unes des expressions qui sont accolées à la description de son regard dans d'autres passages du roman : « la bontà di quegli occhi » ; « i suoi occhi gialli e

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 121. Trad. fr., p. 153-154 : « Seuls les yeux conservent, inchangée, moins l'éclat que l'expression d'*autorité* [...] hautement bienveillante et sans limites qui nous a tous frappés le premier jour. »

⁷⁸⁹ *Loc. cit.* Trad. fr., *loc. cit.* : « une sorte de paternité prête à tout, une sorte d'obéissance à une loi qui a tout prévu jusqu'à la fin et qui accepte notre infamie [...]. Pourquoi donc nous aime-t-il ? »

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 208 puis 240. On trouve l'expression d'abord sous la plume de Jimmy Op, puis dans la bouche du docteur Ingres, médecin qui s'est longtemps occupé de lui et fait partie du petit groupe des "fidèles" du professeur américain qui resteront unis autour de Stella Winter après la mort de ce dernier.

devoti » ; « il suo sguardo di luce », « i suoi occhi magnifici », « quegli occhi di pace e d'amore »⁷⁹¹.

On aura déjà compris que l'identité exacte d'Alonso est tout sauf limpide ; l'impossibilité de définir sa nature avec certitude est encore renforcée par le fait que son comportement, loin de correspondre à celui que l'on pourrait attendre de l'animal féroce et « craint » qu'est le puma, fait plutôt penser à celui d'un chien. En effet, il ne cesse jamais de faire preuve d'une douceur et d'une soumission extraordinaires ainsi que d'un amour pour l'espèce humaine (en particulier pour son jeune compagnon Decio, puis pour le frère de celui-ci, Julio) dans lequel il serait difficile de ne pas reconnaître la dévotion stéréotypique de l'espèce canine. La confusion est ouvertement alimentée par la narration ainsi que par les personnages, par exemple dès sa première description, où il est désigné comme « la fiera – o quel grosso cane » (« le fauve – ou ce gros chien »)⁷⁹², ou bien dans une lettre où Decimo évoque son malaise face aux « Servi » (« Serviteurs »), catégorie dans laquelle il inclut « quell'essere sempre adorante che si chiama *cane*, e anche, oggi, questo sciocco cucciolo »⁷⁹³. Dans une lettre ultérieure, il raconte ce qui peut être considéré comme le premier « retour » d'Alonso – ce qui est, en tout cas, perçu comme tel par son fils Julio qui en éprouve une émotion indicible ; mais le professeur qui accourt à sa demande voit, au lieu du puma, « un grosso cane dall'aspetto orribile »⁷⁹⁴, et emmène de force Julio loin de ce dernier, provoquant la chute de son fils dans un état d'inertie effrayante, auquel fera suite sa plongée dans la violence et l'immoralité. Decimo précise cependant à la fin de la même missive qu'il s'est lui aussi senti troublé par la ressemblance invraisemblable du chien avec le puma qu'il est censé avoir tué, ou fait tuer, longtemps auparavant ; si bien que Jimmy Op et Stella Winter, discutant de cet épisode, évoquent la possibilité qu'il aurait

⁷⁹¹ *Ibid.*, respectivement p. 47-48, 53, 61-62, 63 et 123. Trad. fr., p. 58, 67, 77, 80, 156 : « la bonté de ce regard » ; « ses yeux jaunes, pleins de dévotion » ; « son regard lumineux » ; « ses yeux magnifiques » ; « ce regard paisible et plein d'amour ».

⁷⁹² *Ibid.*, p. 20.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 55. Trad. fr., p. 69 : « l'être en perpétuelle adoration que l'on appelle *chien*, et en la circonstance ce stupide petit puma [...] ».

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 85. Trad. fr., p. 107 : « un gros chien, horrible [...] ».

pu effectivement s'agir d'Alonso, ce qui impliquerait de considérer comme un mensonge l'annonce précédente de sa mort.

L'ambiguïté portant sur l'apparence et l'espèce de l'animal est donc étroitement liée aux doutes des personnages concernant le véritable déroulement des événements, puisque chaque version apportée est immanquablement contredite par des éléments *a priori* tout aussi convaincants, sans qu'aucune certitude définitive ne soit apportée par la conclusion du roman. Ce jeu constant sur les contradictions, qui peut donner l'impression d'un récit confus, apporte surtout à ce dernier une sorte de patine d'irréalité et de surnaturel. Le lecteur, qui a pu croire initialement se trouver face à un *giallo*, un récit d'enquête devant se conclure par la révélation d'une *vérité* des faits passés, est peu à peu amené à dévier son attention de cette recherche d'indices concrets vers un plan plus abstrait et symbolique. Il n'a ainsi plus guère d'importance de déterminer si les « retours » d'Alonso sont réels ou fantasmés, s'il a toujours été vivant et ne fait que réapparaître après une longue période d'errance parmi les « *petraie* » et les « *mondezzai* » ou s'il avait bien été tué et revient à la suite d'une authentique résurrection ; les récits de ces retours acquièrent une valeur émotionnelle et symbolique indépendante de leur statut au sein d'une histoire supposément réaliste, mais qui se fait de plus en plus perméable à une aura de mystère la rapprochant du genre fantastique – et ce, quoique en fin de compte aucun événement surnaturel à proprement parler ne soit attesté.

Pour revenir à l'ambivalence portant sur l'espèce d'Alonso et des êtres dans lesquels plusieurs personnages pensent le reconnaître après sa disparition, il nous faut évoquer ce qui devient vers la fin du roman un leitmotiv venant alimenter le mystère déjà touffu : à savoir la mention d'un énigmatique « Cane Bianco » (« Chien Blanc ») dans lequel certains pensent reconnaître un mot code pour parler de Jimmy Op, mais qui est plus vraisemblablement une figure liée à Alonso – soit une sorte d'alter ego, soit une nouvelle incarnation du puma lui-même (l'identification entre les deux étant rendue malaisée par le fait qu'ils ne sont pas de la même couleur). L'expression apparaît d'abord dans la bouche de Liliana Bey, jeune femme extrêmement pauvre et

d'origine étrangère qui a été l'amante de Julio et qui témoigne de la présence, le soir de la mort de celui-ci, du fameux « Cane Bianco ». Par la suite, Stella Winter et ses amis sont brusquement rappelés au souvenir de cette mention par l'apparition sur la route – lors d'une visite à Op alors en prison – d'un chien correspondant à cette définition, mais dont certaines caractéristiques le rapprochent implicitement d'Alonso :

Era un cane di taglia media, di razza qualsiasi, o indefinibile, di manto del tutto bianco – bianco come la neve – ma sparso di macchie rosse. Si era ferito forse, capitando sotto una macchina, o aveva ricevuto delle sassate. Barcollava, ma come se fosse *infinitamente vecchio* e non ricordasse più da dove proveniva o dove voleva andare. I suoi occhi erano aperti, ma direi secchi – forse bruciati da qualche sevizia, o una piaga –, non vedevano sicuramente⁷⁹⁵.

En plus des taches et des blessures qui rappellent l'aspect attribué au puma lors de ses « retours » précédents, l'expression mise en italique par l'autrice est une allusion évidente à l'âge qu'il aurait s'il était encore en vie, et sur lequel les personnages s'interrogent parfois ; la vieillesse et la décrépitude d'Alonso ont en outre déjà été évoquées par Decimo dans des lettres datant d'avant la mort de Julio (et donc de plus de douze ans !) où il narre le retour du « cucciolo » et la période durant laquelle il aurait à nouveau vécu chez lui, avant de mourir "vraiment", cette fois de désespoir face au rejet de Julio.

Tous trois (l'Américaine, le docteur Ingres et le Capitaine Camera, un temps chargé d'enquêter sur Op puis converti à sa cause) ressentent le même choc à la vue du chien miteux, qui disparaît aussi brusquement qu'il est apparu ; ils le retrouvent ensuite dans la prison avec sa propriétaire, dépouillé des attributs étranges qui lui avaient été conférés par une illusion d'optique ou par une projection inconsciente de la part des trois amis. Ici encore, nul besoin de s'interroger sur l'existence ou non d'un lien réel entre cette bête et celle autour de laquelle est construit le roman ; le rôle de cet épisode nous semble être essentiellement de matérialiser l'omniprésence du petit puma dans

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 192. Trad. fr., p. 244 : « C'était un chien de taille moyenne, d'une race quelconque ou indéfinissable, au pelage entièrement blanc – un blanc de neige – toutefois parsemé de taches rouges. Il avait dû être blessé par une voiture ou à coups de pierre. Il chancelait, mais comme s'il était *infinitement vieux* et ne se souvenait plus d'où il venait ni où il allait. Les yeux étaient ouverts, et cependant, dirai-je, secs – peut-être brûlés sous l'effet de quelque torture, ou blessés –, certainement, ils ne voyaient pas. »

la narration comme dans l'esprit des personnages, qui ont désormais été contaminés par l'obsession de Jimmy pour les tourments qu'il a endurés et la possibilité qu'il soit encore en vie quelque part.

Quant aux raisons du choix des deux espèces qui tendent à se confondre dans une unique créature somme toute guère plus réaliste que l'iguane, elles sont ici encore à chercher avant tout dans le domaine symbolique. Le puma, animal sauvage et étranger à l'être humain, est par ailleurs directement associé au sein de la narration à la zone géographique dans laquelle Alonso a été trouvé : l'Arizona, et plus généralement « l'Amérique », terme dans lequel se fondent et s'opposent souvent, chez Ortese, l'idéalisation d'une Amérique passée, caractérisée par l'harmonie avec la nature et lieu d'origine de ce qu'elle appelle la « *letteratura del coraggio* » (« littérature du courage »)⁷⁹⁶, et les États-Unis de l'époque contemporaine, paradigme de la dégradation sociétale et morale propre à l'ensemble de l'Occident. Le choix du puma, ainsi que son amitié fusionnelle mais rompue par la mort avec le petit Decio, condensent donc parfaitement toute une série de connotations liées à l'idéal nostalgique d'un rapport perdu entre les humains et la nature. De son côté, le chien incarne des valeurs tout à fait différentes et beaucoup plus proches des qualités observées chez Alonso par tous ceux qui l'ont connu, à savoir la « bonté », la fidélité voire la dévotion, la capacité à aimer infiniment – les êtres humains mais aussi « le monde entier », comme le formule Decimo dans une lettre écrite quelques mois après la mort du petit Decio : « È socievolissimo, dolce, sembra *innamorato* [...] del mondo intero, ma soprattutto dell'umano »⁷⁹⁷.

Pour toutes les raisons invoquées ci-dessus, on peut parler d'une forme d'"hybridité" du prétendu puma qui, à l'instar de l'iguane qui l'a précédé, est profondément humanisé par les émotions perçues dans ses yeux par d'autres personnages ; à cet anthropomorphisme marqué vient s'ajouter une seconde

⁷⁹⁶ CC, p. 26-27.

⁷⁹⁷ AV, p. 61. Trad. fr., p. 76 : « Il est extrêmement sociable, doux et a l'air *amoureux* [...] du monde entier, mais, en particulier, des êtres humains. »

confusion, cette fois avec une autre espèce animale dont le choix vient compléter une caractérisation extrêmement soignée qui ne fait que préparer le terrain à l'“angélisation” ultime d'Alonso. Il est très intéressant de souligner l'originalité de ce processus de transformation en « petit Christ », dont la légitimité aux yeux des personnages impliqués repose sur la possession par l'être mystérieux nommé Alonso de qualités que d'aucuns pourraient qualifier de *surhumaines* mais qui sont en réalité présentées comme le propre d'une espèce animale non-humaine (l'espèce canine). On assiste ainsi à un renversement axiologique consistant à suggérer que l'animalité serait plus proche du divin que l'humanité, à l'opposé des conceptions religieuses monothéistes niant aux animaux la possession d'une âme, réservée à l'espèce humaine qui aurait été créée à l'image de Dieu.

Le premier et le dernier roman de la trilogie fantastique sont donc construits autour de deux figures similaires par bien des aspects. L'une et l'autre méritent le qualificatif d'“hybrides” en raison non pas d'une réelle hybridité biologique, mais plutôt d'une volonté évidente de la part de l'autrice d'alimenter la confusion sur leur identité (voire, dans le cas d'Alonso, sur la réalité de son existence) aussi bien à travers toute une gamme de procédés rhétoriques qu'au moyen d'une structure narrative savamment orchestrée dans le but de rendre impossible toute certitude concernant les faits narrés. Nous pouvons ajouter que si la proximité du puma avec les êtres humains amène la plupart des personnages à le voir sous un jour extrêmement positif, le mélange de “bestialité” et d'anthropomorphisme caractérisant l'iguane tendrait plutôt vers le signe opposé, provoquant malaise et dégoût pendant une bonne partie du récit. De ce point de vue, elle pourrait partiellement être définie par la catégorie de monstrueux ou « *non-human* » telle que l'entend Simona Micali : il s'agit en effet d'une créature *a priori* non-humaine mais dont la ressemblance avec un être humain provoque une forme de gêne et véhicule un potentiel important de remise en question du paradigme anthropocentriste. Avant d'explorer plus avant les implications post-anthropocentristes (mais aussi féministes et intersectionnelles) du roman, nous devons cependant nous pencher sur les autres grands motifs aptes à susciter le brouillement

des frontières que sont la métamorphose et l'allégorie, abondamment présents dans les trois romans étudiés.

2. *Métamorphose et vérité du monde*

Chacun des trois romans met en scène une ou plusieurs métamorphoses, et ce simple fait – la fréquence du phénomène – pourrait suffire à suggérer une certaine unité et fluidité de l'existant, et donc une vision du monde fondamentalement opposée à la conception humaniste de l'identité comme essentialisée et séparée⁷⁹⁸. Mais, chez Ortese comme chez Ovide, cette récurrence n'est pas synonyme d'homogénéité, et nous nous devons d'examiner les différents types de transformation évoqués ; nous verrons que la plupart sont éloignées des poncifs du genre et mettent à l'épreuve la typologie proposée par Francis Berthelot⁷⁹⁹, qui devrait néanmoins nous apporter quelques pistes utiles de réflexion.

a. L'iguane et la petite fille : métamorphose rédemptrice ou dévoilement d'une vérité préexistante ?

Nous avons longuement décrit les procédés par lesquels l'ambiguïté de la nature d'Estrellita est maintenue tout au long du roman ; reste à nous interroger sur sa transformation finale en petite fille pleinement humaine, à la suite du sacrifice de Daddo. Il est essentiel de rappeler que la narration suit pendant la quasi-totalité du récit le point de vue exclusif de ce dernier, ce qui signifie que tous les événements sont filtrés par sa subjectivité et donc sujets à caution, ce d'autant plus que sa santé mentale se dégrade dans les derniers chapitres. Le thème de la folie joue donc un rôle important dans le développement de la dimension fantastique de l'œuvre, puisqu'il fait

⁷⁹⁸ Nous renvoyons pour ce sujet à nos quelques remarques sur la multiplicité des métamorphoses ovidiennes. Voir *supra*, p. 158-159.

⁷⁹⁹ Voir *supra*, p. 160-167.

apparaître rétrospectivement toute la narration sous un jour douteux et empêche le lecteur de parvenir à une interprétation univoque et définitive de ce qui s'est passé⁸⁰⁰.

On assiste déjà, assez tôt dans le roman, à une première ébauche de transformation, bien entendu à travers les yeux de Daddo, et il peut être utile de citer le passage en question, qui donne des indications précieuses pour la suite :

L'Iguana, come se veramente la sua animuccia fosse guarita, e liberata da ogni amaro timore, rideva, o così parve al conte, perché aveva scoperto due dentucci peraltro molto distanziati tra loro ; ma non era affatto brutta, anzi parve al conte così carina, che lì per lì credé di averlo saputo sempre. Gli parve anche che i suoi occhietti non fossero affatto piccini, ma grandi e splendenti, e calmi soprattutto [...]. Impression che non durò tuttavia molto [...]⁸⁰¹.

Ces quelques lignes nous intéressent à plusieurs égards. D'une part, la première phrase rend parfaitement clair le lien logique existant dans le roman entre la situation morale du personnage, c'est-à-dire à la fois le regard porté sur lui par les autres et son propre état émotionnel, les deux étant presque indissociables, et son apparence physique : c'est lorsque l'iguane se sent libérée des contraintes de la servitude (elle est en train de jouer tranquillement à la marelle lorsque le comte arrive), et reconnue comme sujet par une autre personne, qu'elle cesse d'avoir un aspect repoussant. D'autre part, on ne peut que remarquer l'abondance d'un lexique soulignant la subordination de toute la scène à la perception subjective du comte : « come se » (« comme si »), « parve » (« sembla », trois occurrences), avec toujours le comte pour complément d'objet indirect, « credé » (« il crut »), et enfin le substantif « impressione » (« impression »), suivi d'une proposition relative qui vient redéfinir tout le tableau comme une simple erreur d'optique temporaire. Enfin, la proposition « credé di averlo saputo sempre » pourrait offrir une clef de lecture applicable à

⁸⁰⁰ Rappelons la définition du fantastique par Todorov comme genre caractérisé par l'hésitation entre une explication rationnelle des faits et une autre surnaturelle. TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit.

⁸⁰¹ *Ig*, p. 77. Trad. fr., p. 81 : « L'Iguane, comme si vraiment son âmelette était guérie, et délivrée de toute crainte amère, riait, ou ainsi parut-il au comte, parce qu'il avait découvert deux dents mignonnes du reste fort distantes entre elles ; mais elle n'était pas du tout laide, et même elle sembla si jolie au comte, que sur le moment il crut l'avoir toujours su. Il lui sembla aussi que ses petits yeux n'étaient point du tout petits, mais grands et resplendissants, et calmes surtout [...]. Impression qui ne dura pourtant pas longtemps [...]. »

l'intégralité du récit, laissant entendre que la vision d'Estrellita comme d'un être non-humain à l'apparence peu agréable n'aurait depuis le début été que le fruit d'un aveuglement plus ou moins volontaire concernant sa nature réelle.

Après cet épisode, l'iguane apparaît de nouveau comme telle pendant plusieurs dizaines de pages ; ce n'est qu'au vingtième chapitre que Daddo recommence à la voir comme une petite fille, qui est même décrite comme « bellissima » (« très belle ») lors de sa première apparition. Voici le passage en question :

Si piegò sull'orlo del pozzo, e la vide, o credé vederla, venti metri più in fondo. Vide una creaturina bellissima, tutta vestita di merletto bianco, con una fascia rosa alla cintura, e due scarpini anche rosa. Stava inginocchiata sul fondo, immobile come se dormisse, nello stesso atteggiamento in cui egli la vide la notte nello scantinato.
« Ma è viva ! » disse ; e poi, subito dopo, con un misto di dolorosa sorpresa :
« Ma è un'altra ! ».
Guardando meglio, non scorse più nulla⁸⁰².

Le terme « creaturina » reste bien sûr ambigu, mais le sommaire placé au début du chapitre précise la nature de cette « autre » en laquelle l'iguane semble s'être transformée, à savoir une « bella bambina » (« belle enfant »). Néanmoins, la réalité de cette apparition est rendue incertaine par des indices qu'il est difficile d'ignorer, à commencer par le fait que, comme lors de la scène précédemment analysée, elle ne dure que quelques instants (« non scorse più nulla »). Mais on notera aussi et surtout l'épanorthose, qui produit ici un effet d'atténuation voire de remise en cause du propos : le couple formé par le syntagme « la vide » et sa correction « o credé vederla » vient indiquer de manière parfaitement explicite que la fin du roman (voire sa totalité) tombe sous le coup de l'alternative interprétative classique, typique du mode fantastique, entre acceptation de la réalité surnaturelle des événements narrés et relégation de ces derniers au statut de rêve ou d'illusion (souvent liée à un état de

⁸⁰² *Ibid.*, p. 156-157. Trad. fr, p. 172 : « Il se pencha sur la margelle du puits, et il la vit, ou crut la voir, vingt mètres plus bas. Il vit une petite créature très belle, tout habillée de dentelle blanche, une bande rose à la ceinture, et deux escarpins, roses eux aussi. Elle était agenouillée sur le fond, immobile comme si elle dormait, dans la même attitude où il la vit la nuit dans le sous-sol.

“Mais elle est vivante !” dit-il ; et puis, sitôt après, avec un mélange de douloureuse surprise : “Mais c'est une autre !”

En regardant mieux, il n'aperçut plus rien. »

conscience altéré) du narrateur ou du personnage principal. La seconde hypothèse est corroborée par des indications dans les pages précédentes concernant « la debolemente del lombardo » (« le faible esprit du Lombard »)⁸⁰³, culminant dans l'affirmation sans appel de sa perte de contact avec la réalité : « vi era soprattutto un fatto : che la troppo provata anima dell'architetto, delirava »⁸⁰⁴. En outre, la vision de la « bella bambina » n'est pas partagée par les personnages qui l'accompagnent, à savoir don Ilario, ses deux frères et « il signor Cole », le père de la promise d'Ilario. Ilario déclare en effet qu'Estrellita n'est plus là, tandis que Cole estime qu'elle pourrait avoir été recouverte par l'eau qui se trouve au fond du puits. Pendant ce temps, le comte Daddo se remet à apercevoir « quella diletta, fatata figurina », qui lui indique par signes qu'elle se trouve dans le puits depuis cinq ans, détail irréaliste s'il en est ; l'hallucination est cette fois directement imputée à son état fiévreux, même si c'est par le biais d'une proposition hypothétique – « fosse la febbre che lo teneva, o altro », qui ne suffit donc pas à lever le doute. Ce dernier s'efface cependant complètement quelques lignes plus loin, lorsque l'on assiste à une sorte de retour en arrière avec l'indication « la scena di poc'anzi ricominciò », qui vient altérer complètement la linéarité du récit et marque le début d'un long épisode fantasmagorique, durant lequel est affirmée la mort de Dieu et se tient un « procès » visant à trouver le coupable de cet assassinat.

Estrellita étant totalement absente de l'épisode du procès, nous pouvons pour l'instant éviter de nous y attarder et rapporter la dernière scène de « métamorphose » qui, une fois de plus, se résume à un changement de perception de son apparence de la part de Daddo :

Ed egli, di colpo, *la rivide*.

Non era una Iguana, e nemmeno una regina. Era una servetta come ce ne sono tante nelle isole, con due occhi fissi e grandi, in un volto non più grande di un chicco di riso. Ed aveva i capelli neri aggiustati come una torricella intorno al

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 155. Trad. fr., p. 170 : « il y avait surtout un fait : que l'âme trop éprouvée de l'architecte délirait. »

volto severo e timido. La sua bocca non sorrideva. Non era vestita di merletto bianco, ma di semplici cenci grigi⁸⁰⁵.

Les deux aspects physiques précédemment attribués au personnage – ceux d’une iguane et d’une petite fille richement vêtue – sont placés sur le même plan par la phrase négative et la connexion au moyen de l’adverbe « nemmeno ». Étant donné que le second relevait clairement de l’hallucination, cette formulation tendrait à reléguer également l’apparence animale qui lui était prêtée depuis le début du récit au statut d’illusion ; on ajoutera qu’à aucun moment l’idée de transformation n’est directement avancée, mais au contraire, l’enchaînement des phrases vient plutôt renforcer l’impression que les perceptions précédentes de Daddo sont réfutées et remplacées par la nouvelle, qui donne enfin accès à la véritable nature d’Estrellita. L’autre élément qui ressort de ce paragraphe est le caractère extrêmement banal de sa nouvelle physionomie, par opposition avec l’étrangeté ou la beauté des précédentes : on peut citer à l’appui la proposition comparative « come ce ne sono tante » et l’adjectif « semplici », emphatisé par le balancement à valeur adversative « Non [...] ma ».

Par la suite, le personnage ne sera plus jamais évoqué par le terme d’« iguane » ni décrit comme un animal. On trouve dans les pages suivant immédiatement la mort du comte deux occurrences du substantif « servettina » ; on notera la double suffixation, comme si Estrellita était à ce moment de la narration, alors qu’elle pleure le décès de son protecteur, objet d’une affection encore plus marquée de la part du narrateur. En outre, un regard extérieur à toute l’histoire vient par la suite confirmer sa nature humaine : celui de « la signora Rubens, moglie di un gioielliere di Lilla » (« Mme Rubens, femme d’un bijoutier de Lille »)⁸⁰⁶, qui nous parvient à travers une lettre écrite à son mari depuis l’hôtel d’Ocaña dans lequel elle a effectué un bref séjour. Elle y qualifie successivement et sans ambiguïté Estrellita de « ragazzetta » et de « servetta »

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 172. Trad. fr., p. 189 : « Et lui, tout d’un coup, *la* revit.

Ce n’était pas une Iguane, pas une reine non plus. C’était une petite servante comme il y en a tant dans les îles, avec deux grands yeux fixes dans une face pas plus grande qu’un grain de riz. Et elle avait les cheveux noirs relevés en forme de tourelle sur un visage sévère et timide. Sa bouche ne souriait pas. Elle n’était pas vêtue de dentelle blanche mais de simples chiffons gris. »

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 179.

(« fillette » et « petite servante »), même si des remarques sur son âge indéchiffrable ou sur son attitude laissent encore planer sur elle une aura d'étrangeté.

Tous ces éléments ne permettent pas de trancher définitivement entre des scénarios opposés concernant la nature d'Estrellita : il est difficile de savoir si elle a toujours été une petite fille que le comte Daddo, voire tout le monde, a longtemps perçue comme une iguane du fait de son état de marginalisation, ou si elle est née bête et a fini par avoir accès à l'humanité comme conséquence de sa rédemption. Quoique la narration suggère assez explicitement que la première option serait la plus juste, et quoiqu'Ortese elle-même l'ait indiquée *a posteriori* comme la seule possible⁸⁰⁷, des indices textuels existent également en faveur de la seconde. On pensera notamment à l'analepse très kafkaïenne – rappelant la prise de conscience par Gregor Samsa, au début de *La Métamorphose*, de l'être répugnant en lequel il s'est mystérieusement transformé – dans laquelle on observe Estrellita elle-même, qui avait toujours pensé être une petite fille comme les autres, se regarder dans un miroir et découvrir avec horreur son apparence reptilienne :

essa aveva trovato nello scantinato un pezzetto di specchi [...] e, guardandosi, la creatura aveva contemplato con infinito stupore il proprio muso e corpicino verde. Era tutta verde e brutta, un vero serpente, senza dubbio il babbo non glielo aveva mai detto per cortesia, o chissà che altro⁸⁰⁸.

Le contexte dans lequel survient cet épisode est indispensable pour en saisir toutes les implications : Ilario, qui lui avait jusque-là manifesté la plus grande affection au point qu'elle l'appelait « babbo » (« papa »), vient de changer radicalement d'attitude

⁸⁰⁷ Voir notamment la synthèse du roman, établie par l'autrice à partir de l'édition *princeps*, reproduite par Andrea Baldi dans l'édition complète des romans. ORTESE Anna Maria, « Appendice II. La Bestiuccia », in ORTESE Anna Maria, *Romanzi* (vol. II), éd. BALDI A., FARNETTI M., SECCHIERI F., Milan, Adelphi, 2005, p. 967-971. Certains critiques tiennent cette lecture pour acquise (alors qu'elle coexiste selon nous nécessairement avec les interprétations alternatives) ; voir par exemple TONDELLO Elisabetta, *Construction and Disruption. An Analysis of the Thematic Contribution of Extraordinary Children and Animals in the Works by Paola Masino and Anna Maria Ortese*, op. cit., p. 137 : « Estrellita's amphibian nature is a mental construction of Daddo's and Ilario's. »

⁸⁰⁸ *Ig*, p. 127. Trad. fr., p. 138 : « elle avait trouvé dans le sous-sol un morceau de miroir [...], et [...] en se regardant la créature avait contemplé avec une stupeur infinie son museau et son frêle corps vert. Elle était toute verte et laide, un vrai serpent, sans nul doute son papa ne le lui avait jamais dit par délicatesse, ou qui sait pourquoi. »

à son égard, la reléguant du statut d'être chéri, objet de toutes ses attentions, à celui de servante ne méritant que mépris et indifférence. La raison de cette répudiation, comme on l'a déjà dit, est principalement économique, le marquis ayant réalisé que sa relation avec elle est une entrave à sa liberté et notamment à tout projet d'union susceptible d'améliorer sa propre condition sociale. Le discours qu'il lui adresse alors suggère qu'il la perçoit et l'a toujours perçue comme une bête : « La tua bestialità, il tuo nulla sostanziale, mi hanno sottratto a tutte le meraviglie e le gioie cui ero votato per nascita, bellezza, genio, distinzione »⁸⁰⁹.

Mais c'est surtout dans la description du bonheur précédant cette déchéance que l'on trouve des indications allant à rebours de l'idée qu'elle aurait d'abord été une petite fille, un jour transformée en animal. L'hypothèse opposée y est développée, à savoir qu'elle serait bien une iguane métamorphosée (temporairement, comme le montre la suite) en être humain du fait de l'amour que lui portait le marquis :

Là, certi raggi che partono dall'inesauribile azzurro dei suoi occhi, dicono alla Iguanuccia che essa, la Iguanuccia, è assai cara al marchese, è parte dell'anima sua, appartiene ormai all'umana famiglia, e perciò non dovrà più strisciare e morire. L'Iguanuccia, elevata dalla sua condizione animale proprio da ciò che in essa vede, o crede di vedere, il marchese, non è più una Iguanuccia, un triste corpicino verde, ma una gentile e affascinante figliolina dell'uomo⁸¹⁰.

Ce passage d'une catégorie à l'autre reste cependant essentiellement métaphorique et de l'ordre de l'auto-perception, puisque des allusions sont faites dans les lignes suivantes à son « sottile muso » (« son fin museau ») et à son espoir, provoqué par une promesse d'Ilario, « di trasformarsi per sempre in una elegante stellina » (« de se transformer pour toujours en une élégante petite étoile ») et d'aller avec lui « in

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 125-126. Trad. fr., p. 137 : « Ta bestialité, ton néant substantiel, m'ont soustrait à toutes les merveilles et à toutes les joies auxquelles j'étais voué de par ma naissance, beauté, génie, distinction. »

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 124. Trad. fr., p. 135 : « Là-bas, certains rayons qui partent de l'inépuisable azur de ses yeux disent à l'Iguanette qu'elle, l'Iguanette, est très chère au marquis, qu'elle est une partie de son âme, qu'elle appartient désormais à l'humaine famille, et qu'elle ne devra donc plus ramper et mourir. L'Iguanette, élevée de sa condition animale précisément par ce qu'en elle voit, ou croit voir, le marquis, n'est plus une Iguanette, un triste petit corps vert, mais une aimable et ravissante fillette de l'homme. »

paradiso, un posto assai grande, di là dal mare, dove la presenterà come sua sposa »⁸¹¹. L'ambiguïté est donc à son comble dans ces quelques pages, entre le caractère indéterminé d'une relation tantôt paternelle, tantôt amoureuse, et l'affirmation d'une transformation déjà accomplie suivie de l'espoir qu'elle advienne véritablement. Mais elles véhiculent indéniablement une version des faits incompatible avec l'hypothèse qui, à la fin du roman, est présentée comme la plus probable, à savoir qu'Estrellita n'aurait jamais été véritablement un animal ; le lecteur se retrouve en fin de compte face à l'alternative insoluble entre deux histoires de signe partiellement opposé, celle d'une humanisation rédemptrice et celle d'une animalisation avilissante.

La prise en compte de cette incohérence, évidemment recherchée par l'autrice, est essentielle pour tenter de formuler une interprétation globale de la dimension métamorphique du récit : si l'animalité est, dans les deux hypothèses, perçue comme un pôle négatif dont le dépassement a une valeur rédemptrice, chacune amène des nuances différentes. Celle d'une animalisation uniquement due au regard méprisant porté sur un être humain par d'autres êtres humains pourrait manifester la conscience de l'autrice des ressorts anthropocentriques de l'animalisation négative de certains groupes humains ; tandis que la version opposée voit dans cette histoire un amour sincère entre un être humain et un animal, qui pourrait symboliser une forme d'harmonie perdue entre l'humanité et la nature ou même entre l'humanité et son animalité intérieure⁸¹². Plutôt que de vouloir trancher entre ces lectures diverses, qui dans tous les cas impliquent une utilisation consciente de la part d'Ortese de la valeur morale arbitrairement attribuée à la différence entre humain et animal⁸¹³, il nous semble pertinent d'affirmer qu'elles participent toutes de la "vérité" portée par le roman : celle d'une porosité fondamentale entre les espèces, et d'une fluidité de

⁸¹¹ *Loc. cit.* Trad. fr., p. 136 : « au paradis, un endroit immense, au-delà de la mer, où il la présentera comme son épouse [...] ». »

⁸¹² Voir par exemple DE GASPERIN Vilma, *Loss and the Other*, *op. cit.*, p. 239-240.

⁸¹³ Citons un passage du roman essentiel pour comprendre à quel point le fonctionnement de l'animalisation "négative" constitue un moteur conscient de l'intrigue : « Sentì poi che questi viaggi sono sogni, e le iguane ammonimenti. Che non ci sono iguane, ma solo travestimenti, ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e mantenuti da una terribile società. » *Ig*, p. 168.

l'identité inextricablement liée à la sphère morale, et en particulier à la manière dont les autres nous perçoivent et dont notre auto-perception en est affectée.

Cette impression d'une identité changeante du personnage principal est corroborée par un autre fait tout aussi énigmatique que nous n'avons pas encore mentionné : l'histoire de l'amour porté par don Ilario à la « bête » qu'est Estrellita connaît une sorte de dédoublement, à travers l'évocation d'une « scimmietta » (« guenon ») nommée Perdita dont il raconte brièvement l'histoire à Daddo, intrigué par un tableau dans lequel celle-ci se trouve perchée sur la mère du marquis. Ilario affirme que Perdita a été élevée avec lui « come una sorella » (« comme une sœur »)⁸¹⁴ dans une maison pleine d'animaux plus aimés les uns que les autres. Il ne précise pas ce qu'il est advenu d'elle par la suite, mais Daddo trouve dans un cahier lui appartenant une lettre jugée délirante dans laquelle il s'adresse à elle en l'appelant « mia sposa » (« mon épouse ») et en lui déclarant son amour de la manière la plus enflammée et stéréotypée⁸¹⁵. Aucune élucidation ne sera apportée par la suite à cet aperçu d'un passé mystérieux, mais quelques éléments du récit pourraient orienter la lecture vers l'hypothèse d'une identité entre Estrellita et Perdita (identité que la plupart des critiques semblent tenir pour acquise, bien qu'à notre avis une certaine ambiguïté reste non résolue sur ce sujet). Encore une fois, c'est la perception de Daddo qui induit ce rapprochement : tout d'abord lorsqu'il suppose à tort, en voyant le rite d'exorcisme pratiqué dans la chambre d'Estrellita, qu'il vise à purifier les lieux de l'amour passé d'Ilario pour le singe⁸¹⁶ ; puis lorsque, juste avant de descendre dans le puits, il s'écrie « Perdita ! » et s'entend répondre « Signore, sono qui » (« Monsieur, je suis ici »)⁸¹⁷ ; c'est ce moment précis qui est par la suite remémoré par l'iguane devenue petite fille comme étant le moment où le comte lui a offert la reconnaissance nécessaire à son salut. Plus généralement, l'identité entre les deux personnages animaux féminins

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 172.

est suggérée en filigrane par les similitudes entre les éléments dévoilés au fil du texte sur l'histoire de l'affection réciproque que leur a portée Ilario dans un passé plus ou moins lointain. On peut en outre rappeler la parenté, amplement remarquée par la critique⁸¹⁸, entre Estrellita et une figure précédente, la « scimmia di Mindanao » de la nouvelle « Uomo nell'isola »⁸¹⁹ publiée dans *L'infanta sepolta* : le singe en question est la gouvernante, nommée Anna, de l'oncle de la narratrice, qu'elle et sa famille perçoivent d'abord comme une « donnina » avant de remarquer son « viso grinzoso » (on notera l'usage de l'adjectif qui deviendra la caractéristique physique la plus récurrente de l'iguane), mais aussi et surtout le « gran pelo rosso » qui recouvre ses mains et plus tard la « coda rossa e spelata »⁸²⁰ visible sous sa jupe. Il est logique d'y voir la première ébauche de la figure de domestique de sexe féminin et de nature "bestiale" dont Estrellita sera l'occurrence la plus aboutie, puisque, en dépit d'une trame bien différente et de l'absence du thème de l'oppression dans cette nouvelle, on y trouve réunies des allusions aux deux espèces auxquelles elle sera assignée, la confusion initiale concernant la nature de la créature ainsi que la localisation du récit dans une île perçue comme lointaine et exotique par les personnages, où se déroulent des événements de nature fantastique et à la réalité difficilement certifiable. On retrouve donc bien dans *L'Iguana* le même procédé plus tard utilisé par Ortese pour compliquer la caractérisation du puma Alonso, à savoir la confusion volontaire entre deux espèces animales, qui vient ici s'ajouter à l'indistinction entre animal et être humain.

Un commentaire sur le roman formulé par l'autrice elle-même des années plus tard peut servir de synthèse à nos réflexions sur la nature exacte de l'iguane et de ses métamorphoses, concluant à une indétermination fondamentale qu'il est indispensable de prendre en compte pour saisir la pleine portée de ce qu'elle

⁸¹⁸ Voir par exemple CLERICI Luca, *Apparizione e visione*, op. cit., p. 383 et FARNETTI Monica, « Appunti per una storia del bestiario femminile », op. cit., p. 281.

⁸¹⁹ *L'infanta sepolta*, p. 91-97. La nouvelle a également connu trois publications dans différents journaux (*Risorgimento*, *Milano-sera*, *Corriere di Napoli*) entre 1949 et 1952.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 96 pour la première citation, p. 93 pour les deux suivantes et p. 95 pour la dernière.

représente : « Il mostro è un vero mostro, anzi esprime l'animo puro e profondo dell'Universo – di cui il signore [Daddo] non sa più nulla, tranne che è merce [...] »⁸²¹.

La catégorie du monstrueux s'avérerait alors, comme on l'avait anticipé, la plus pertinente pour désigner la créature, précisément en ce qu'elle implique de renoncer à la ranger dans l'une des catégories "pures" entre lesquelles on la voit osciller tout au long du texte. Ortese évoque en outre un lien direct entre ce statut de monstre et la signification allégorique à lui attribuer, celle de représentante de l'esprit de « l'Univers » – terme plutôt vague en l'absence de précisions supplémentaires mais qui peut être rapproché des notions centrales dans sa pensée que sont la sacralité de la Terre et de la vie ainsi que leur réintégration dans une perception de l'immensité cosmique, appelant à revoir en profondeur l'importance de l'être humain. Les attributs principaux renvoyant à la vision ortésienne de l'univers et permettant de reconnaître son « esprit » en Estrellita sont, d'une part, la souffrance infinie qui transparaît dans ses yeux et son comportement, et de l'autre le mystère qui perdure jusqu'au bout sur sa véritable identité, laquelle pourrait tout simplement n'avoir pas de définition univoque mais être essentiellement caractérisée par son instabilité et son insondabilité⁸²².

On notera enfin, toujours à l'appui de l'idée d'une fluidité ontologique comme marqueur principal de la vision du monde portée par le roman, que les métamorphoses de l'iguane ne sont pas les seules observables au cours du récit : on assiste notamment, toujours à travers les yeux de Daddo, à des transformations

⁸²¹ CC, p. 80. Trad. « Le monstre est un vrai monstre, et même, il exprime l'âme pure et profonde de l'Univers, dont [Daddo] ne sait plus rien, sinon qu'il est marchandise. » (Nous avons traduit nous-même cette citation car le texte dont elle est tirée n'est pas inclus dans la traduction de *Corpo celeste* par Claude Schmitt. Il en propose cependant une traduction dans un autre ouvrage : *Là où le temps est un autre*, Arles, Actes Sud, 1997.)

⁸²² Plusieurs critiques se sont arrêtés sur la significativité de cette nature fondamentalement insaisissable, dans différentes optiques (notamment féministe et post-coloniale). On peut citer ANNOVI Gian Maria, « "Call Me My Name" : The Iguana, the Witch and the Discovery of America », in Annovi G.M., Ghezzi F. (dir.), *Celestial Geographies, op. cit.*, p. 323-355, et SENO Cosetta, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, Ravenna, longo Editore, 2013, en particulier le chapitre 2 sur le « fantastique féminin » de *L'Iguana*.

ponctuelles de don Ilario, des frères Guzman ainsi que de leur demeure⁸²³, lesquels lui apparaissent alors sous un jour beaucoup plus riche et noble qu'il ne les avait vus auparavant. Il est possible d'attribuer ces « mutations » (le verbe « mutare », dans ses diverses déclinaisons, est probablement l'un des plus récurrents, non seulement dans *L'Iguana* mais aussi dans les deux autres romans) à la perception parfois hallucinée d'un personnage à l'état de conscience fluctuant ; mais cette explication rationnelle semble être démentie par une remarque faite par le narrateur *après* la mort de Daddo, et donc censée apporter une lecture des faits plus objective, non conditionnée par son esprit délirant. Il s'agit du passage où l'on assiste au chagrin d'Estrellita après la mort du comte ; est alors révoqué l'instant précis où la reconnaissance que lui a offerte ce dernier a provoqué sa métamorphose définitive : « da quel momento tutti gli strazianti sortilegi dell'isola, e la stessa sua malvagità, erano scomparsi »⁸²⁴. Le terme « sortilegi », qui renvoie aux genres fantastique et merveilleux, vient encore une fois renforcer l'hésitation entre l'insertion de l'histoire dans un paradigme réaliste au moyen d'une rationalisation de tout ce qui s'est passé et l'acceptation d'une intrusion au sein du monde "réel" d'éléments véritablement inexplicables. Le choix de situer l'histoire sur une île inexistante tendrait à faire pencher la balance du côté de la lecture fantastique, et ce d'autant plus que la composante magique est explicitement corrélée dans la phrase que nous venons de citer à ce lieu de toutes les possibilités, qui dans le même temps rapproche aussi *L'Iguana* du roman d'aventures à la Stevenson. On peut par ailleurs remarquer le pluriel de « sortilegi » associé à l'adjectif indéfini « tutti », suggérant clairement que la ou les métamorphoses de la petite iguane ne seraient pas les seuls éléments fantastiques de l'histoire mais, justement, que l'ensemble des lieux et personnages auraient été jusque-là soumis à des influences surnaturelles. Mais, et nous concluons là-dessus nos réflexions sur la composante métamorphique

⁸²³ Voir notamment *Ig* p. 158 : « La casa del Segovia, che tu hai visto, Lettore, nelle tristi condizioni da noi descritte, era infatti profondamente mutata, lucida, splendida [...] ».

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 174. Trad. fr., p. 191 : « à partir de ce moment-là, tous les déchirants sortilèges de l'île, et sa mauvaiseté même, avaient disparu. »

omniprésente dans le roman, il est également possible de lire cette même phrase comme une sorte de commentaire métalittéraire de ce dernier : les « sortilegi » dont la disparition coïncide avec la mort de Daddo pourraient correspondre à la déformation de la réalité induite par sa subjectivité. Cette dernière hypothèse tendrait cependant à être relativisée (comme le sont au moins en partie toutes les autres que nous avons explorées) par l'existence de scènes indépendantes de son point de vue, comme le chapitre cité ci-dessus dans lequel une série d'analepses nous donnent à voir l'évolution passée de la relation entre Estrellita et don Ilario.

b. Insolentes métamorphoses des piccerilli dans Il cardillo addolorato

Le Lutin ou l'être métamorphique par définition

L'être le plus clairement métamorphique de la trilogie est le « Folletto » (« Lutin ») Hieronymus Käppchen, protégé et frère adoptif de la belle Elmina dans *Il cardillo addolorato*. Comme on l'a dit, son apparence réelle n'est pas connue, quoique les rumeurs le disent « bello come la luce » (« beau comme le jour »)⁸²⁵, mais on le voit au cours de la narration (longtemps non identifié) sous au moins deux autres formes récurrentes, celle de Gerontino, jeune « portapacchi » muet et retardé mentalement qui accompagne souvent la couturière durant ses journées de travail, et celle d'un « caprettino » (« chevreau »), qui apparaît au prince Neville durant ce qu'il reconnaît lui-même comme une « vera visione » (« véritable vision »), chargée de symbolisme et liée à un passé lointain. Le chevreau court dans les célèbres « Gradoni » de Chiaja à la poursuite d'une étrange procession au centre de laquelle se trouve une Elmina « di cinque o sei anni » (« de cinq ou six ans ») que le prince prend d'abord pour une statue du petit Jésus. Il ne prête alors guère d'attention au petit animal, dont le spectacle est pourtant attendrissant :

Non badò invece, il principe [...], a un caprettino di pochi mesi, forse settimane, bianco e grigio, che apparve quando la scalinata era già vuota, saltellando e tremando. Rincorreva il corteo, era evidente ! Si raccomandava,

⁸²⁵ CA, p. 297.

pregava coi suoi « eh! eh! » supplichevoli. Chissà se l'avrebbe mai raggiunto⁸²⁶.

Si le rôle symbolique du chevreau n'est alors guère compréhensible, il est déjà possible de faire le lien entre lui et Elmina, en raison du surnom méprisant que lui a longtemps donné Neville, « la Capra » (« la Chèvre »). « Caprettino » est d'ailleurs l'un des petits noms dont elle affuble le Lutin, notamment dans un passage où elle formule explicitement la manière dont elle perçoit leur relation, à savoir comme une véritable relation mère-fils :

« Lillot ! Lillot ! Caprettino mio ! »
« Torna a casa, Lillot ! »
« Fallo per tua madre ! » (testuale)⁸²⁷.

Cette parenté sera confirmée longtemps après, lorsqu'on apprend par la bouche de la vieille servante et ancienne épouse du père d'Elmina, Ferrantina, que le chevreau est l'une des apparences privilégiées que le Lutin adopte lors de ses transformations intempestives. Elle évoque plus généralement sa tendance à changer de forme en fonction de ses actions et de ses émotions (notamment la peur, comme on le voit dans l'épisode précédant la dernière phrase que nous avons citée, lors duquel il se transforme pour échapper aux moqueries cruelles d'un jeune garçon⁸²⁸) :

A periodi, quando è infelice, o ha paura, appare sotto forma di felino – sordido, strano –, esce di notte. Oppure, andate a capire perché, è un capretto di pochi mesi, o un pulcino che corre dietro alla madre. A seconda delle sue azioni si deve dire... e per lo più sono stupide. Poi, di colpo, è colui che avete veduto... con la penna sotto il berrettino⁸²⁹.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 263. Trad. fr., p. 252 : « En revanche, le Prince ne prêta point attention [...] à un chevreau de quelques mois ou quelques semaines, blanc et gris, qui apparut, sautillant et tremblant, alors que la rampe était déjà vide. Il courait après le cortège, c'était évident ! Il l'appelait, il l'invoquait, de ses "Bêêê ! Bêêê !" suppliants. Dieu seul savait s'il parviendrait jamais à le rejoindre. »

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 312. Trad. fr., p. 301-302 : « "Lillot ! Lillot ! Mon petit Chevreau ! / "Reviens au bercail, Lillot ! / "Fais-le pour ta mère !" (textuellement). »

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 311.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 366. Trad. fr., p. 353 : « par périodes, quand il est malheureux ou qu'il a peur, il prend la forme d'un félin – sordide, étrange – et il sort la nuit. Ou bien, allez savoir pourquoi, il devient un chevreau de quelques mois ou un poussin qui court derrière sa mère. Selon les actes qu'il commet, dois-je dire... et le plus souvent, ils sont stupides. Puis, d'un seul coup, il devient celui que vous avez vu... avec sa plume sous le petit béret. »

À la lumière de ces informations, on peut avancer une interprétation possible de la « vision » de Neville : la scène du chevreau incapable de rejoindre le cortège groupé autour d'Elmina pourrait symboliser son désir réel – et besoin vital – de “rejoindre” et d’intégrer l’humanité, et la vision acquerrait ainsi le statut de semi-prophétie en sous-entendant que cet objectif ne se réalisera jamais. Par ailleurs, on notera que la majorité des formes adoptées par « Lillot » sont des êtres animaux ou humains jeunes et inoffensifs, rendant manifeste sa condition de créature restée, malgré ses presque trois cents ans d’existence, dépendante de quelqu’un d’autre et d’une grande fragilité : il suffira en effet que Sasà, lors d’une dispute, lui arrache la plume de poule qu’il porte sur la tête pour qu’il tombe gravement malade.

Ainsi, en dépit des nombreuses allusions à une personnalité maligne et trompeuse, tout ce que l’on sait sur ses métamorphoses (dont on ignore d’ailleurs si elles sont volontaires ou non) tend plutôt à le faire apparaître non comme une figure du mal mais comme un personnage essentiellement enfantin et mû par la peur compréhensible de disparaître⁸³⁰. On pourrait alors tout à fait lui appliquer ce jugement de De Gasperin portant sur l’iguane, dont il s’avère très proche à plusieurs égards :

If we piece together such elements, what emerges could not be further removed from the idea of Evil, of which Iguana is at times purported to be the embodiment, but suggests, rather, harmlessness and vulnerability, which renders her suffering all the more acute, as is the case with Ortese’s other “little” creatures⁸³¹.

⁸³⁰ Aussi bien le duc Ruskaja que le marchand Nodier affirment à Neville la prédominance de cette émotion chez Käppchen, même si le premier y voit une disgrâce justifiant de lui pardonner la façon dont il utilise Elmina pour son propre salut, tandis que le second estime que cette peur écrasante est la principale manifestation de son caractère vil et « balordo ». Cf. *Ibid.*, respectivement p. 295 et 327.

⁸³¹ DE GASPERIN Vilma, *Loss and the Other*, *op. cit.*, p. 236. Trad. « Ce qui émerge de tous ces éléments réunis ne pourrait pas être plus éloigné de la notion de Mal, dont l’iguane est parfois présentée comme l’incarnation, mais suggère plutôt l’innocuité et la vulnérabilité, rendant plus poignante sa souffrance, comme c’est le cas pour les autres “petites” créatures d’Ortese. »

La palummella

Si le Lutin est, comme on l'a dit, la figure la plus littéralement métamorphique du roman, nous nous devons de mentionner le cas de la petite « Sasà », la fille d'Elmina et d'Albert Dupré. Elle est pour sa part véritablement humaine, et on ne la voit pas à proprement parler changer de forme, mais elle est néanmoins au centre de phénomènes inexplicables tendant à la rapprocher d'une espèce animale à laquelle elle est régulièrement associée à travers le surnom « la Palummella », qui signifie « papillon » en napolitain (dont on trouve aussi dans le roman la variante « Paummella », version déformée par la prononciation enfantine de la petite fille). Neville commence d'abord à l'appeler ainsi par hasard, après être un soir parvenu à apaiser sa terreur du « Cardillo » en lui assurant qu'il ne s'agissait que d'une gentille « palummella ». Quelque temps plus tard, il assiste avec Nodier à un jeu de l'enfant consistant à « voler » quelques centimètres au-dessus du sol au moyen d'un journal agité au-dessus de sa tête. L'épisode, venant faire passer l'expression de simple leitmotiv associé à Sasà à véritable surnom, est caractérisé par l'ambiguïté propre au fantastique dont nous avons déjà montré de nombreux exemples dans *L'Iguana*. En effet, le journal n'est pas immédiatement visible et ce n'est qu'au bout de deux pages que le mystère est ramené à une explication (en partie) réaliste, laissant le temps au prince Neville d'éprouver une authentique « stupeur » (« stupore ») face à un fait qui lui paraît inexplicable, en dépit de sa propre familiarité avec certaines pratiques relevant de la magie :

Aveva visto la piccina levarsi dal suolo, e ciò contrastava con tutte le nozioni che aveva in fatto di fisica. Non pensava, in quel momento, alle sue esperienze (solo visive, per la verità) col Duca : nell'innocente – e forse primo volo della damigella – vedeva quasi una colpa, comunque un frutto della indifferenza, se non disamore, di donna Elmina per la figlia⁸³².

⁸³² *Ibid.*, p. 222. Trad. fr., p. 212 : « Il avait vu la fillette s'élever du sol, et cela était en contradiction avec toutes les notions qu'il avait en matière de physique. Il ne songeait point, en l'occurrence, aux expériences (en réalité purement visuelles) faites avec le Duc ; dans cet innocent – et premier vol, peut-être, de la demoiselle –, il discernait quasiment une faute, ou en tout cas le fruit de l'Indifférence, sinon du manque d'amour, de donna Elmina envers sa fille. »

On voit qu'ici comme dans le cas des métamorphoses d'Estrellita, le fantastique est étroitement lié à la dimension morale du récit, même si c'est en l'occurrence le personnage du prince qui attribue une portée morale au phénomène observé. On ajoutera, à l'appui de notre lecture de cet épisode comme d'une métamorphose au moins partielle, que la personnalité de Sasà semble pour l'occasion être transformée par rapport à ce que l'on savait d'elle : de craintive et mutique, elle est devenue à la faveur d'un moment où elle se croit seule beaucoup plus sûre d'elle, et émet une sorte de chant (« Aà ! Aà ! Aà ! ») ressemblant selon Neville à celui d'une quelconque créature « naturelle », et rappelant le fameux « canto del Cardillo » qui résonne à travers tout le roman. Par la suite, on voit Neville chanter à la petite fille en pleurs une chanson mettant justement en scène une « Palummella », et Sasà demander « Pa-ummella buon-na ? »⁸³³, s'identifiant à la métaphore et consacrant définitivement le surnom. Mais nous devons aussi et surtout mentionner deux épisodes ultérieurs, qui contrairement au premier ne laissent plus aucune place au doute concernant le caractère surnaturel des « vols » de Sasà. On la voit, dans un cas, planer au-dessus de la gouttière de sa maison, et dans l'autre, s'élever « a mezz'aria » pour tourmenter le pauvre « Portapacchi » avec un chapeau volé à donna Brigida, revenue d'entre les morts en même temps que don Mariano, le père d'Elmina. La réalité du premier épisode est cependant rendue incertaine par la réaction du prince Neville et par la disparition subite de la vision :

Proprio nello stesso istante la piccina, come sollevata in aria dal cerchio – quasi, finora, non avesse fatto che *prove* di volo –, si alzò un attimo al di sopra e al di fuori di una grondaia, non avendo più sotto i piedi un bel nulla e Nevada, atterrito, chiuse gli occhi. Quando li riaperse, la paummella, vera o falsa che fosse – o allucinatoria, ch'è più probabile – non c'era più [...]⁸³⁴.

⁸³³ *Ibid.*, p. 231.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 238-239. Trad. fr., p. 228 : « À cet instant précis, la fillette, comme soulevée par le cercle lumineux – à en croire que jusque-là elle n'eût fait que des *tentatives* d'envol –, s'éleva un moment au-dessus et en dehors de la gouttière, en n'ayant plus que le vide sous les pieds, et Neville, terrifié, ferma les yeux. Quand il les rouvrit, la "paummella", vraie ou fautive fût-elle – ou hallucinatoire, ce qui est plus probable –, avait disparu [...]. »

Le second n'est en revanche pas explicitement placé sous le signe de la « vision », même s'il fait partie d'une longue scène comportant divers éléments fantastiques (comme le retour déjà mentionné des deux morts) et même si l'objectivité des perceptions du prince est rendue douteuse dans une bonne partie du roman, comme celle de Daddo dans *L'Iguana*, par des remises en question de sa santé mentale. La cohérence de la scène en question avec les révélations apportées dans la dernière partie du récit, ainsi qu'avec son dénouement, lui confère toutefois une crédibilité non négligeable. Cette dernière est encore renforcée par deux ultimes mentions, dans les dernières pages, de cette tendance de Sasà à se transformer en créature volante : la première (incluse dans une série de questions du narrateur sur le sort des personnages, juste avant que la dernière lettre du livre viennent apporter les réponses attendues) vient à nouveau associer cette habitude étonnante à la condition malheureuse de la petite fille : « e volerà sempre, disamata e fantasticante, la misera donna Alessandrina ? »⁸³⁵. La seconde arrive au milieu de diverses nouvelles dont la véracité n'est pas précisée, mais constitue une énième confirmation du fait que les « vols » de Sasà, réels ou non, sont connus d'autres personnages et ne sont donc pas seulement le fruit d'hallucinations du prince :

Per incidenza : veniva detto che Sasà non aveva mai smesso del tutto di volare appena era sola (quasi la compagnia recasse danno alla leggerezza), ma si era fatta giudiziosa e si comportava con bontà verso i sottoposti (e gli stranieri al clan)⁸³⁶.

Ce bref passage en revue des évocations de la petite fille volante nous amène à formuler une hypothèse sur la nature du phénomène semi-métamorphique qui la concerne : ce dernier nous semble relever d'une logique éminemment symbolique, dans laquelle la situation morale et affective du personnage détermine l'acquisition inexplicable de comportements renvoyant à une autre espèce (le papillon) pouvant

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 392. Trad. fr., p. 380 : « la pauvre donna Alessandrina, rêveuse et mal aimée, continuera-t-elle de s'envoler ? »

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 394. Trad. fr., p. 383 : « En passant : on disait que Sasà n'avait jamais cessé tout à fait de voler dès qu'elle était seule (comme si la compagnie nuisait à la légèreté), mais elle s'était assagie et se comportait avec bonté envers les subalternes (et les étrangers au clan). »

incarner à la fois la fragilité et la grâce propres à l'enfance et un désir de « légèreté » voire d'évasion d'une réalité suffocante. Cette propension à se transformer, comme celle de Hieronymus Käppchen, est regardée d'un mauvais œil par la plupart des adultes, ce qui a pour effet de souligner la portée subversive de la métamorphose, comme procédé narratif et comme principe universel, face à une conception du monde fixiste et essentialiste, mais aussi face à un système social opprimant les plus faibles en les condamnant à une condition immuable.

Métamorphose et impossible vérité

En résumé, les deux êtres enfantins les plus proches d'Elmina constituent donc deux figures de « piccini » qui combinent des attributs relevant clairement de l'enfance (petite taille mais aussi et surtout dépendance totale d'un adulte, en l'occurrence Elmina pour tous les deux) et des caractéristiques physiques ou comportementales animales. En outre, leur stature morale et leur rôle dans l'histoire, ainsi que dans la relation conflictuelle entre eux, semblent également changer du tout au tout : le prince Neville est longtemps persuadé que le petit Gerontino (forme humaine de Käppchen) doit faire du mal à Sasà pour que cette dernière apparaisse aussi effrayée par lui et hostile à son égard, mais l'on découvre à la fin du roman que c'est cette dernière qui a pour habitude de le malmener. Il paraîtrait aussi et surtout (à en croire le récit de Ferrantina) qu'elle a, malgré son très jeune âge (trois ans !), manigancé avec le fils de sa marâtre, la riche Brigida Helm, pour que la maison dans laquelle ils vivent tous et à laquelle Käppchen est mortellement attaché revienne à la famille Helm – et donc pour qu'Elmina et le Lutin en soient chassés –, en échange d'une promesse de mariage avec un autre jeune homme prénommé lui aussi Géronte, fils aussi gracieux que capricieux d'une riche aristocrate. Elle passe donc du statut de petite fille en proie à un délaissement affectif qui lui valait l'attention privilégiée du comte Neville à celui d'intrigante capable de provoquer la ruine de sa propre mère et du protégé de cette dernière, mue autant par l'ambition personnelle que par la jalousie. Gerontino – ou

Käppchen –, à l'inverse, souvent taxé par les autres personnages d'immoralité et d'égoïsme, notamment en raison du malheur d'Elmina dont il est la cause consciente, apparaît dans toute la fin du roman principalement comme un être faible, victime autant de son destin que des décisions malveillantes prises par certains êtres humains. On pense tout particulièrement au marchand Nodier et à sa nouvelle épouse Teresa, la sœur d'Elmina, qui emmènent en cachette la boîte dans laquelle il vit loin de la maison en sachant très bien que cela risque de provoquer sa mort.

Ces modifications radicales du regard porté sur différents personnages (on pense aussi à Elmina elle-même) découlent avant tout de la poétique adoptée par Ortese dans ce roman, et qui sera aussi celle d'*Alonso* : une poétique de l'impossible vérité, reposant sur de nombreux procédés comme la contradiction permanente, la confusion entre réalité et « vision » (il est parfois difficile de savoir si les faits narrés sont réels ou s'ils sont rêvés ou fantasmés par Neville), la multiplication des récits et discours de second degré à la crédibilité toujours incertaine – lettres, récits faits oralement par des personnages, mais aussi discours indirect attribué plus largement aux « voci » (« rumeurs ») courant à Naples sur les protagonistes et les événements principaux de l'histoire. Le caractère conscient et volontaire, de la part de l'autrice, de ce traitement de la « vérité » dans le roman est explicité par une parenthèse qui semble parler du réel en général mais acquiert une valeur méta-poétique évidente : « (ma si sa che la verità è sempre fluttuante e cangevole, specie se affidata a racconti di congiunti malevoli e di rimbambiti camerieri) [...] »⁸³⁷.

Tous ces éléments concourent à véhiculer l'idée que les changements d'apparence, de comportement et même d'âge⁸³⁸ peuvent à la fois être le fruit de narrations peu fiables et donner d'authentiques indications sur une *vérité* concernant chaque individu

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 85. Trad. fr., p. 81 : « (mais on sait que la vérité est toujours fluctuante et changeante, surtout quand elle est fondée sur les récits de conjoints malveillants ou de domestiques abrutis). »

⁸³⁸ Ferrantina affirme ironiquement la relativité et le caractère conventionnel de l'âge des personnages humains comme non-humains : « Signor mio ! Continuate a credere all'età della gente ! In genere, è una convenzione. » *Ibid.*, p. 365. Trad. fr., p. 352 : « Cher monsieur ! Vous continuez à croire à l'âge des gens ? En général, c'est une convention. »

et la vie en général : à savoir l'absence de fixité et le caractère changeant de toutes choses.

Ce credo anti-essentialiste se traduit sur le plan de la narration par l'hésitation constante entre différentes versions des événements (rapprochant le texte du genre fantastique)⁸³⁹, et sur le plan de la caractérisation des personnages, y compris secondaires, par une profondeur et une complexité psychologiques exceptionnelles. Tout en étant clairement un roman qui porte des interrogations pressantes sur la question du bien et du mal, sa structure est tout sauf manichéenne et les personnages qui apparaissent de prime abord comme immoraux (Elmina, Käppchen mais aussi Neville lui-même, dont nous reparlerons) révèlent par la suite des abîmes de bonté, de compassion ou encore de vulnérabilité, tandis que ceux qui sont d'abord vus sous un jour positif (Teresa, Sasà ou le père de cette dernière, Albert Dupré) finissent souvent par montrer des facettes plus obscures. D'autres, comme Nodier ou le duc Ruskaja, sont perçus tout au long du roman sous un jour ambivalent, pouvant manifester des caractéristiques contraires comme d'un côté la « bonté » (terme récurrent à propos de Nodier) et la générosité envers leurs amis, et de l'autre l'amour de l'argent et du prestige ainsi qu'une insensibilité flagrante à la douleur des plus faibles ou bien, dans le cas de Ruskaja, un goût immodéré pour les indiscretions et les commérages. La dimension éminemment paradoxale et contradictoire du récit véhicule donc un discours complexe sur la nature du réel et des relations interpersonnelles, soulignant à la fois la difficulté, voire l'impossibilité, de voir au-delà des apparences et de véritablement accéder aux motivations et à l'intériorité des autres, et le caractère

⁸³⁹ Farnetti explique que ce n'est qu'à un stade avancé de l'élaboration du roman (à partir de la quatrième version) que l'idée de l'impossibilité de la vérité devient véritablement centrale, aussi bien sur le plan thématique que structurel. Elle résume ainsi ce qui devient alors une véritable poétique : « Si tratta del già menzionato tema della "verità" dei fatti e di tutto ciò che la inficia – menzogne, dicerie, ipotesi, illazioni, inganno dei sensi e così via –, sul quale la Ortese lavora per costruirvi progettualmente a ridosso una nuova idea di romanzo o antiromanzo : non soltanto privato di un narratore onnisciente ma addirittura di qualsivoglia voce attendibile, giacché chiunque nel corso della storia si assuma la responsabilità dell'enunciazione (sia la narratrice o uno dei suoi molti personaggi) puntualmente, e per differenti ragioni, rimane vittima dell'incertezza e dell'imperscrutabilità del vero. » FARNETTI Monica, « Note ai testi. *Il cardillo addolorato* », in ORTESE Anna Maria, *Romanzi* (vol. II), *op. cit.*, p. 1050.

fondamentalement mouvant et insaisissable de la psyché humaine, qui vient bien sûr renforcer ladite difficulté.

Le Lutin et l'Iguane, héritiers de Pinocchio ?

Un dernier aspect de la nature métamorphique du Lutin Hieronymus Käppchen mérite d'être analysé, dans la mesure où il constitue un élément essentiel pour une lecture intertextuelle aussi bien interne qu'externe à l'œuvre d'Ortese. Il s'agit de son objectif unique, révélé dans les derniers chapitres et dont la réalisation est présentée comme nécessaire à sa survie : celui d'être adopté afin de se transformer définitivement en « vrai » petit garçon et ainsi échapper à la disparition qui le menace. Le schéma n'est pas très éloigné de celui de *L'Iguana*, où la petite Estrellita, tant qu'elle est une simple bête ou en tout cas vue comme telle, est convaincue d'être par essence exclue du paradis (la non-humanité équivaut donc non à la mort mais à l'exclusion de la religion et de la sphère morale), et pour cette raison exprime son ressentiment par des comportements mesquins et parfois violents (puisque Daddo pense l'entendre maltraiter les poules, dans une forme de vengeance déviée de son objet). À l'inverse, le fait d'être perçue comme un être humain à la fin du roman, ou sa transformation effective en petite fille, est synonyme de rédemption et signe le début d'une nouvelle vie dans laquelle elle a abandonné toute méchanceté et voué une pieuse dévotion à son sauveur. Une source d'inspiration probable pour ces deux créatures et leur parcours peut être identifiée dans le *Pinocchio* de Collodi : ce dernier est en effet le prototype de l'être non-humain à l'apparence enfantine et anthropomorphe, dont le salut réside dans la transformation finale en véritable petit garçon. On peut noter une différence essentielle entre ce dernier et les deux romans ortésiens, à savoir que la métamorphose de Pinocchio dépend avant tout de son comportement (ce en quoi on peut voir une dimension moralisatrice du récit, typique de la littérature pour enfants), tandis que celle de l'iguane et du Lutin ne peut être que la conséquence d'un changement de regard ou d'un acte d'adoption accompli par un être humain. L'accent

est donc mis non pas sur la notion de mérite mais plutôt sur celle de reconnaissance, nécessaire au salut moral et même physique des individus. De ce point de vue, cet élément de la narration pourrait traduire l'exigence, souvent formulée par Ortese dans ses écrits journalistiques et privés, d'accorder cette même reconnaissance d'une valeur morale intrinsèque (et donc le traitement qui l'accompagne) aux animaux non-humains. On peut ainsi affirmer que ce que l'on pourrait appeler le syndrome de Pinocchio subit dans ces deux textes des variations substantielles dont la portée morale et même politique au sens large ne peut être ignorée et s'étend à des considérations d'ordre anti-anthropocentriste.

c. Métamorphose, allégorie et transcendance

Il nous reste à traiter une dernière typologie de transformation, moins littérale que les autres mais non moins significative, et dont les figures du chardonneret et du puma Alonso fournissent deux exemples assez similaires. Leurs parcours peuvent se définir non pas comme des changements de forme, mais plutôt comme l'abandon, par des animaux vulnérables martyrisés et supposément tués par des humains, de toute forme concrète pour devenir des entités impalpables perçues par les personnages survivants comme dotées de qualités surnaturelles voire angéliques.

Similarités du processus de transformation

Rappelons qu'il existe en réalité dans la même histoire au moins deux, peut-être trois chardonnerets différents, même si ni l'un ni l'autre n'apparaissent jamais aux yeux des personnages principaux ni du lecteur. Tous sont associés à Elmina qui est accusée d'avoir causé leur mort (par cruauté ou négligence), bien que, dans le cas du petit Dodò, oiseau cher à sa petite sœur Florida, la véritable coupable s'avère en fin de compte être Ferrantina⁸⁴⁰. L'absence de ces « bestioles » du présent de la narration

⁸⁴⁰ Voir CA., p. 381 : selon la dernière version de l'épisode apportée dans le récit, à savoir celle formulée par le duc Ruskaja, Elmina aurait pris sur elle la culpabilité de la mort du premier d'entre eux,

explique pourquoi nous ne nous sommes pas penchée précédemment sur leur caractérisation, comme nous l'avons fait pour les autres protagonistes non-humains de la trilogie : ils ne sont pas dotés d'une personnalité individuelle, mais uniquement des traits typiques de leur espèce. Ainsi, Elmina dit, lorsqu'elle rapporte sa version de l'épisode lointain de la mort du « vero Cardillo della storia » (celui d'une sœur qu'elle appelle cette fois Nadina), que l'oiseau en question était « del tutto uguale a quello che il giorno del[l'] arrivo [dei tre amici] era morto »⁸⁴¹. On trouve tout de même dans la version précédente, fournie par le Duc Ruskaja quelques pages avant celle que nous venons de citer et mettant en scène l'autre sœur, Florida, la description d'une scène (observée à travers la « loupe magique ») donnant une idée du caractère affectueux de Dodò, ainsi que de la manière dont les frontières entre espèces semblent abolies dans la relation de ces deux êtres :

Il Cardillo, sul cuscino, presso il volto della padroncina, le baciava i capelli, come ella fosse solo un altro uccelletto, di lui un po' più grande... con molta tenerezza e scherzoso spirito⁸⁴².

Cette phrase est également importante pour comprendre l'évolution du rôle de l'oiseau : on y observe en effet le passage, par rapport aux occurrences précédentes (y compris quelques lignes plus haut), de la minuscule à la majuscule : autrement dit « il cardillo », syntagme purement dénotatif, devient « il Cardillo », expression qui à partir de ce moment s'enrichira progressivement de multiples connotations toujours plus abstraites et de significations allégoriques. On observe un processus semblable dans *Alonso*, où le petit puma est d'abord appelé « il puma » ou « il cucciolo » (ou encore par d'autres périphrases comme « la fiera » – « le fauve »), toujours en minuscule

en réalité due à la servante et ancienne femme de son père, nommée Ferrantina, qui souhaitait faire porter la faute sur le Lutin et ainsi se débarrasser de lui.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 93. Trad. fr., p. 86-87 : « Le vrai Cardillo de l'histoire [...] semblable en tout point à celui qui était mort le jour de leur arrivée. »

⁸⁴² *Ibid.*, p. 83. Trad. fr., p. 79 : « Et le Cardillo, sur l'oreiller, près du visage de sa petite maîtresse, en becquetait les cheveux, comme si elle eût été elle aussi un oiseau, un peu plus grand que lui... et il y mettait, outre beaucoup de tendresse, une sorte d'enjouement. »

jusqu'à un stade avancé du roman, avant de devenir brusquement « il Cucciolo »⁸⁴³ et de le rester jusqu'à la fin. Si ce glissement a globalement les mêmes implications dans les deux romans, à savoir l'acquisition par une créature singulière et concrète d'un statut transcendantal et allégorique, il ne suit pas le même type de temporalité : dans *Il Cardillo*, la majuscule intervient très tôt et vient s'appliquer à un oiseau singulier, suggérant de manière très implicite le début du basculement vers la portée allégorique que nous avons évoquée, tandis que dans *Alonso*, elle n'apparaît que dans la dernière phase du récit, alors que la transformation du puma en figure christique ou angélique a déjà largement été préparée. On pourrait donc dire que l'emploi de la majuscule sert dans un cas à initier typographiquement, et donc très subtilement, le basculement du concret vers l'abstrait, et dans le deuxième à sanctionner son achèvement.

Par ailleurs, au-delà de l'aspect formel, une lecture attentive de l'épisode de Florida (autre version de la petite sœur morte) et Dodò fournit un élément de narration venant renforcer le parallélisme entre les deux créatures :

E si dice, bada bene, *si dice* soltanto, che durante la notte la creatura, improvvisamente ridestata dal suo sonno (forse per effetto dell'aria soave), aprisse le ali... e volasse volasse... verso le stelle che infioravano tutta la scura volta del golfo di Napoli⁸⁴⁴.

On retrouve donc le motif de la résurrection, qui est, comme on l'a vu, absolument central dans la structure même d'*Alonso*, construite autour des divers récits plus ou moins plausibles de « retours » du puma après sa mort présumée. Comme dans le dernier roman, la réalité du phénomène est présentée comme hautement incertaine, cette fois à travers le recours à une modalité d'énonciation récurrente dans *Il cardillo*, qui est l'attribution d'une hypothèse concernant les événements passés à la voix

⁸⁴³ Sauf erreur de notre part, la première occurrence de cet usage de la majuscule se trouve dans la bouche de Jimmy Op à la page 198, et devient systématique dans les deux lettres écrites par ce dernier alors qu'il est dans un état apparemment délirant, l'une à son amie Stella Winter et l'autre au feu président américain Lincoln (AV, p. 200-211).

⁸⁴⁴ CA, p. 85. Trad. fr., p. 81 « Et l'on raconte, note bien, *l'on raconte* que pendant la nuit, le chardonneret, soudain tiré de son sommeil – peut-être sous l'effet de la douceur de l'air – ouvrit les ailes... et se mit à voler... à voler vers les étoiles dont était criblé l'obscur firmament du golfe. »

“collective” représentée par les rumeurs et commérages napolitains⁸⁴⁵. Mais dans ce cas précis, l’insistance du locuteur sur le statut énonciatif de son affirmation pourrait également avoir une autre fonction, à savoir celle de conférer au chardonneret mort et peut-être ressuscité une aura de mystère voire de légende, condition de sa transition du rôle de personnage concret à celui d’entité insaisissable planant sur toute la suite du roman. Une phrase adressée à la fin du roman par Ruskaja à Ferrantina vient par ailleurs confirmer l’identité (au moins dans l’esprit de tous les personnages) entre Dodò et l’énigmatique « cardillo » : « E siete stata voi, perdonatemi, che lo avete ucciso, o creduto di ucciderlo »⁸⁴⁶, suggérant que le chardonneret n’est pas vraiment mort mais a été transfiguré en Chardonneret.

Il nous faut, enfin, mentionner un dernier représentant de cette espèce qui pourrait être interprété comme le pivot de la transformation : il s’agit d’un oiseau mécanique envoyé en cadeau par le prince Neville aux jeunes époux, Albert et Elmina, qui deviendra le jeu préféré du sculpteur et de son fils Babà. On trouve dans une lettre de Nodier à Neville une description détaillée de ce jeu, qui consiste à faire voler l’oiseau et sa cage dorée près du visage de l’enfant tout en chantant une chansonnette sur le vol du « Cardillo » et en reproduisant le « ritornello » (« refrain ») qui sortait de l’oiseau mécanique avant qu’il ne se casse, lequel deviendra ensuite le chant tantôt aimé, tantôt craint du Chardonneret devenu quasi-divinité :

Oò ! Oò ! Oò !
Oh ! Oh ! Oh⁸⁴⁷ !

Nous espérons avoir donné un aperçu suffisant des modalités de la métamorphose du chardonneret et du petit puma en créatures abstraites et

⁸⁴⁵ On trouve dans *Alonso* un autre procédé, plus typique du genre policier auquel le roman se rattache, qui peut être considéré comme l’équivalent de ce procédé énonciatif, à savoir la mention régulière de ce qui est raconté et extrapolé dans « les journaux » (généralement évoqués par le pluriel générique) sur l’histoire de la famille Decimo. Dans l’un et l’autre roman, on ne peut que remarquer que les rumeurs et extrapolations collectives tournent autour de l’histoire sans jamais parvenir à faire la lumière sur la nature et le sort des personnages non-humains qui en sont le véritable noyau.

⁸⁴⁶ CA, p. 381. L’italique est de notre main. Trad. fr., p. 368 : « Et c’est vous, pardonnez-moi, vous, qui l’avez tué ou qui avez cru le tuer ».

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 153.

suraturelles, mais il nous reste à identifier la nature des significations allégoriques qui leur sont alors conférées. Comme on peut s’y attendre sous une plume aussi subtile que celle d’Ortese, on n’a aucunement affaire à des allégories traditionnelles porteuses d’un sens univoque, mais plutôt à des figures complexes concentrant une pluralité de connotations.

Alonso, représentant du rapport perdu à la nature et de toutes les victimes

Commençons par le cas d’Alonso qui est le plus simple des deux. Nous avons déjà fait allusion à la façon dont il peut être perçu comme un représentant du monde naturel ; les animaux sont d’ailleurs évoqués dans le roman par l’expression « fanciulli della natura » (« enfants de la nature »)⁸⁴⁸ et plusieurs équivalents. Ces qualifications font écho à une périphrase désignant dans *Il cardillo* le Lutin bien avant que son identité soit révélée, « [i]l cuore stesso della natura » (« le cœur même de la nature »)⁸⁴⁹, ses interactions avec les différents personnages et son destin ultime symbolisant alors la relation de l’humanité avec la nature – relation d’harmonie définitivement perdue. Certains critiques voient même en lui l’incarnation d’une sorte d’Eden perdu, selon une réinterprétation personnelle par Ortese de la Chute biblique :

the *figura* of Alonso becomes emblematic of a prelapsarian filial, peaceful, and harmonious relationship with the world, which is shattered by inflicting violence upon what Ortese calls the « Spirit of Life », as man’s founding sin⁸⁵⁰.

Le puma symbolise donc une relation à la nature de l’ordre de la perte et de la nostalgie, qui est un véritable leitmotiv dans l’œuvre d’Ortese. On peut également y voir un symbole de la perte au sens le plus large, suivant une lecture suggérée par l’autrice elle-même dans une interview :

Il puma [...] è un animale ma in realtà il puma rappresenta anche tutto ciò che di caro, di fidato abbiamo perduto : un parente, una casa, un luogo lontano,

⁸⁴⁸ AV, p. 122 ; on peut aussi citer « i figli piccoli della natura », p. 39.

⁸⁴⁹ CA, p. 115.

⁸⁵⁰ DE GASPERIN Vilma, *Loss and the Other*, op. cit., p. 263. Trad. « La figure d’Alonso devient l’emblème d’une relation pré-chute avec le monde, paisible et harmonieuse, qui est anéantie par la violence exercée contre ce qu’Ortese appelle l’“Esprit de la vie”, véritable péché originel de l’homme. »

una cosa che non si può raggiungere e che ci è stata tolta con la forza della storia. C'è un vero puma, insomma, e un puma del cuore. La figura del puma sembra quasi impossibile, perché è una metafora dell'amore, dell'amore perduto, delle cose perdute⁸⁵¹.

Elle explicite dans le même entretien le lien entre Alonso et la perte de sa sœur Maria, qui avait été un véritable pilier de son existence et dont la disparition fut un terrible choc. On peut ajouter que le thème de la perte est plus généralement central dans l'œuvre d'Ortese, et renvoyer au chapitre précédent pour ce qui est des origines biographiques de cette préoccupation récurrente.

À ces connotations s'en ajoute une autre tout aussi claire, qui découle du choix de mettre en scène un « cucciolo » (un petit d'animal au sens générique) et de continuer à l'appeler ainsi, beaucoup plus souvent que par son nom d'espèce, même lorsque les personnages envisagent qu'il ait pu survivre de nombreuses années : cette appellation en fait l'emblème de l'innocence et de la vulnérabilité propre à la fois aux enfants et aux animaux, en tant qu'ils sont les victimes privilégiées de la cruauté ou de l'indifférence humaines. Le professeur Decimo lui-même, dans une lettre à Jimmy Op, paraît reconnaître à la fois à Alonso et à son fils décédé, le petit Decio, une valeur symbolique allant bien au-delà de leur individualité, à travers un usage antonomastique répété du pluriel :

un mondo, l'ultimo azzurro mondo degli Alonso e dei Decio, se ne muore ?
Non so, non so più.
[...] Che pena, professore mio ! Mai più prenderò in casa animali immortali,
cuccioli dell'Arizona o del cielo ! Essi sono tremendi nelle loro agonie⁸⁵² !

Cette fonction de paradigme de la « bonté » (le terme « bontà » revient régulièrement à propos d'Alonso) est étroitement liée au processus d'angélisation du

⁸⁵¹ POLESE Ranieri, « Questa mia vita terremotata », entretien avec ORTESE Anna Maria, *Amica*, 14 juin 1996, p. 62. Cité dans *Ibid.*, p. 268. Trad. « Le puma [...] est un animal, mais en réalité, le puma représente tout ce que nous avons perdu de cher, de fidèle : un parent, une maison, un lieu lointain, une chose qui ne peut être atteinte et qui nous a été enlevée avec la force de l'histoire. Il y a un véritable puma, en somme, et un puma du cœur. La figure du puma semble presque impossible, parce qu'elle est une métaphore de l'amour, de l'amour perdu, des choses perdues. »

⁸⁵² AV, p. 133-134. Trad. fr., p. 169-171 : « un monde, le dernier monde bleu des Alonso et des Decio, va se mourant. Je ne sais pas, je ne sais plus. [...] Quelle pitié, cher professeur Op ! Jamais plus je ne prendrai chez moi des animaux à tel point immortels, des petits enfants de l'Arizona ou du Ciel ! Ils sont terribles dans leurs dévotes agonies. »

puma, qui est préparé dès le début du roman par l'attribution aux animaux du statut de « veri angeli o santi della Creazione » (« vrais anges ou saints de la Création ») et trouve son achèvement dans l'expression « piccolo Cristo » sous la plume de Jimmy Op. Il est à noter que les personnages ayant fréquenté assidûment ce dernier sont "contaminés" par ce credo faisant d'une bête (ou « bruto » selon les termes de Decimo) un être supérieur, comme en témoigne l'accord déjà cité sur sa nature de « cucciolo angelico », ou encore ce passage dans lequel on voit la narratrice se surprendre elle-même à lui adresser une prière :

In questo stato d'animo, chissà come, per quale processo che solo qualche ora prima avrei rifiutato con sdegno, salì spontanea, nel mio povero animo, una preghiera. E a chi fosse rivolta lascio da indovinare. [...] No, non chiamai Op, come si penserebbe, ma mi rivolsi alla immagine a lui stata, per tutta la vita, così cara :

« Alonso... piccolo Alonso... dove sei tu ? » pregai. « Mi vedi ? ». E, più sottovoce, aggiunsi l'invocazione blasfema : « Aiutami tu, bambino »⁸⁵³.

Le passage apporte un éclairage utile sur la relation du roman à la religion chrétienne, confirmant ce que nous avons dit au chapitre précédent sur le rapport d'Ortese au christianisme et à la spiritualité en général. Le polyptote « preghiera » / « pregai » donne d'abord l'image d'une pratique religieuse traditionnelle, mais l'adjectif « blasfema » vient rendre explicite la rupture avec le dogme chrétien représentée par le fait d'adresser la prière à une bête, autrement dit à l'un de ces êtres auquel le christianisme refuse la possession d'une âme et donc le droit au salut⁸⁵⁴.

La narratrice ajoute aussitôt une explication essentielle pour saisir le rôle allégorique de représentant de la nature revêtu par Alonso, nous permettant de comprendre que la dévotion croissante des personnages pour cette figure à la réalité incertaine symbolise un retour plus vaste à une spiritualité tournée vers le monde

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 176. Trad. fr., p. 224 : « En cet état d'esprit, Dieu sait comment et par quel processus que j'aurais dédaigneusement refusé quelques heures plus tôt, s'éleva spontanément de ma pauvre âme une prière. Et je vous laisse deviner à qui elle s'adressait. [...] Non, je n'appelai pas Op comme on pourrait le croire, mais je m'adressai à l'image qui lui avait été si chère tout au long de sa vie.

“Alonso... petit Alonso... où es-tu ? priai-je. Me vois-tu ?” Puis, tout bas, j'ajoutai l'invocation blasphème : “Aide-moi, cher petit.” »

⁸⁵⁴ Voir *supra*, p. 445-451, pour les positions d'Ortese vis-à-vis de la religion chrétienne telles qu'elles apparaissent dans sa prose personnelle et journalistique.

naturel dans son ensemble, vers la Terre et ses habitants non-humains – une spiritualité proche de celle dont nous avons trouvé de nombreuses expressions dans les écrits composant *Le Piccole Persone* et *Corpo celeste* :

Sì, mi ero rivolta a un'altra razza, o un popolo, oltre l'umano, avevo sentito la divinità della nostra Terra, e madre, tanto tenuta a distanza, e dei suoi incomprensibili figli, spesso terribili figli, ma anche creature di pace, di bene⁸⁵⁵.

À la lumière des différents éléments que nous avons évoqués, il nous est possible de définir la nature de l'allégorie représentée par Alonso : une allégorie complexe comportant plusieurs facettes, mais en fin de compte profondément cohérente, dans la mesure où la transformation finale du puma en « petit Christ » vient consacrer l'entrelacement de thématiques anti-anthropocentristes comme la relation (existentielle et spirituelle) avec la nature et la question du mal, notamment en tant qu'il est incarné par les souffrances infligées aux êtres les plus vulnérables, catégorie représentée de façon exemplaire et conjointe par les animaux et les enfants.

Le Chardonneret : autant de signifiés que de personnages

Le cas du Chardonneret est beaucoup plus complexe, dans la mesure où un grand nombre d'attributs et de valeurs symboliques lui sont attribués au fil du roman, aussi bien par les personnages que par le narrateur, sans qu'un profil unitaire semble émerger. Le prince Neville lui-même se montre, dans un passage qui acquiert ainsi une portée méta-narrative utile pour décrypter le roman, parfaitement conscient de l'impossibilité de s'accorder sur la signification de cet être intangible. En effet, le prince, après avoir fait une remarque ironique sur la relation d'Elmina avec « il Cardillo », se rend compte de la difficulté non seulement pour Elmina mais aussi pour lui-même de comprendre ce qu'il voulait dire exactement :

⁸⁵⁵ *Loc. cit.* Trad. fr., *loc. cit.* : « Oui, je m'étais adressée à une autre race ou peuple au-delà de l'humain, j'avais perçu la divinité de notre Terre, notre mère, tellement tenue à distance, et celle de ses enfants incompréhensibles, terribles souvent, mais aussi créatures de paix, de bien. »

divenne rossa per un'allusione che credeva di aver colto nelle parole del principe ; il Cardillo poteva voler significare l'amore, il capriccio che da quella casa era bandito, mentre anche Neville, in verità, non sapeva cosa avesse voluto intendere [...]. Poi, gli era tornato in mente il dispetto che Elmina aveva fatto a Florida malata [...], e la voce dolorosa di Albert che sollevava velocemente la gabbietta col cardillo meccanico davanti al viso di Babà [...] ; così che per lei, Elmina, « il Cardillo » poteva voler dire : rimorso⁸⁵⁶.

Ces quelques phrases et en particulier la répétition presque à l'identique du groupe verbal « poteva voler significare » (« significare » étant remplacé dans la deuxième occurrence par « dire ») mettent en évidence la manière dont le sens des évocations de l'oiseau est fondamentalement indéterminé et dépend de l'histoire et de la situation morale et affective des personnages. Il s'agit donc sans aucun doute d'une allégorie « sans clef », selon la typologie de Muzzioli, c'est-à-dire fondée sur un signifiant auquel aucun signifié ne pourra être associé de façon définitive et univoque. Cela ne l'empêche pas de constituer le fil rouge du roman, dans la mesure où l'existence d'un « Cardillo » doté de qualités surnaturelles paraît acceptée par l'ensemble des personnages, y compris par le personnage collectif constitué par la ville de Naples⁸⁵⁷.

On assiste ainsi à une évolution ultérieure venant s'ajouter au passage du statut d'oiseau concret et singulier à celui d'entité abstraite : en effet, le Chardonneret est d'abord perçu comme étroitement lié au destin d'Elmina (Neville s'interroge de manière répétée sur le rôle que joue l'oiseau dans sa vie⁸⁵⁸ et le tient finalement pour responsable de la malédiction pesant sur Elmina en lien avec le salut du Lutin⁸⁵⁹), voire

⁸⁵⁶ CA, p. 189. Trad. fr., p. 180 : « elle rougit d'une allusion qu'elle pensait avoir saisi dans les paroles du Prince : le Cardillo pouvait signifier l'amour, le caprice qui avait été banni de la maison, alors qu'en vérité Neville lui-même ne savait point ce qu'il avait voulu dire [...]. Puis, lui était revenue à l'esprit la méchanceté d'Elmina à l'égard de Florida malade [...], et la voix d'Albert, douloureuse, qui soulevait rapidement la petite cage au chardonneret mécanique devant le nez de Babà [...] ; si bien que pour elle, pour Elmina, le « Cardillo » ne pouvait signifier que remords. »

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 353 et 363 sur le fait que (selon les personnages) le chant du Chardonneret résonne dans « tout Naples ».

⁸⁵⁸ Voir notamment p. 262 : « Ella ama il Cardillo ! [...] Tuttavia, il Cardillo non ama lei, o esiste soltanto per il di lei tormento e probabile punizione. Ma di cosa ? Povera Elmina ! Da quanto tempo soffre, e questo uccello tremendo domina la sua vita ! » Trad. fr, p. 251 « Elle aime le Cardillo ! [...] Toutefois, le Cardillo ne l'aime pas, et n'existe que pour son tourment et sa probable punition. Mais de quoi ? Pauvre Elmina ! Depuis combien de temps souffre-t-elle, depuis combien de temps ce terrible oiseau domine-t-il sa vie ! »

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 399.

de sa famille tout entière, mais on voit ensuite au fil du roman divers personnages (au moins six) lui attribuer des significations dépassant son rapport avec Elmina, au point qu'il finit par sembler acquérir une épaisseur symbolique beaucoup plus universelle. Cette dernière reste cependant variable, et l'on peut dresser ici une liste non exhaustive des valeurs auxquelles l'oiseau se trouve associé tour à tour : le destin⁸⁶⁰, la souffrance du peuple ou des enfants⁸⁶¹, la mémoire et la nostalgie⁸⁶², la justice (« Cardillo giustiziere »)⁸⁶³. On notera que les significations allégoriques alternent avec d'autres plus pragmatiques voire politiques, suivant la personnalité de chacun – comme si le « Chardonneret » était au fond l'incarnation des démons intérieurs de chaque personne qu'il croise. C'est ainsi que la petite Sasà concentre dans le mystérieux « Cardillo » dont elle entend les adultes parler toutes ses peurs irrationnelles d'enfant, l'imaginant comme une terrible créature qui l'attendrait dans l'ombre, tandis que le roi de Naples n'y voit qu'un nom de code pour ses opposants politiques, vivants ou morts, et a pour cette raison envoyé la police à ses trousses : « E soprattutto crede che il Cardillo sia francese. E ha messo la Polizia sulle sue tracce, se volete saperlo »⁸⁶⁴. Cette remarque, qui apporte une touche presque grotesque dans un récit empli de spiritualité et de pathos, montre bien à quel point le « Cardillo » devient peu à peu une sorte de signifiant fourre-tout dans lequel chacun – y compris le lecteur, peut-on supposer – peut déposer les significations qui lui correspondent le mieux. Cette polyvalence qui se manifeste à l'échelle du roman se retrouve au niveau syntaxique avec des phrases construites sur le balancement « o [...] o », construction de l'alternative par excellence : « questo dolore (o gioia? O anelito? O semplice desiderio di gioia?) che il famigerato uccello esprime [...] »⁸⁶⁵. Cette citation permet d'entrevoir

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 266.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 333, 382.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 393.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 266. Trad. fr., p. 255 : « Mais, surtout, il croit que le Cardillo est français. Il a même envoyé la Police à ses trousses, si vous voulez savoir. »

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 267. Trad. fr., p. 256 : « cette douleur (ou cette joie ? Cette aspiration ou ce simple désir de joie ?) que l'oiseau malfamé exprime ».

une “solution” possible à l’énigme du chant du Chardonneret, qui consisterait à refuser de choisir parmi différentes options et à estimer qu’il représente un principe intangible agissant sur tous les fronts à la fois, et par conséquent responsable aussi bien des malheurs que des joies et aspirations de tout un chacun.

Cette hypothèse est par ailleurs cohérente avec ce qui peut être identifié comme le processus de divinisation de cette entité, selon un parcours similaire à celui du puma Alonso que nous avons déjà analysé : on voit en effet le Chardonneret faire l’objet au fil du récit de nombreuses évocations et même invocations de nature variée, être le récipiendaire de l’amour dévot d’au moins un personnage (Elmina), et enfin devenir le destinataire de véritables prières de la part du prince Neville. Ce dernier lui attribue à la fois une intransigeance totale, cause du destin misérable d’Elmina (« Ma il Cardillo non aveva avuto pietà »), et le pouvoir de la sauver ainsi que son “frère” adoptif, voire – à travers un nouveau passage au pluriel à valeur antonomastique – d’agir positivement sur le sort de tous les êtres partageant leur condition tragique :

« Cardillo, non dimenticarti di Elmina e di Käppchen. Cardillo, Uccello santo, ascolta, se puoi, tutti i poveri Folletti e le loro mute sorelle. Liberali dal male. Proteggili, Angelo o Demone che tu sia, nobile Cardillo – finché il Sole riempie di gioia tutto il cielo, e quando la notte si accosta. Conducili, se puoi, Cardillo, da me »⁸⁶⁶.

Tout dans cet extrait rappelle la prière chrétienne, de la répétition de l’apostrophe au « Cardillo », redoublée par des épithètes laudatifs (« santo », « nobile ») et placée notamment en début et fin de paragraphe, à l’usage de l’impératif tempéré par la répétition de « se puoi », en passant par les champs lexicaux de la morale et de la religion (« male », « Angelo », « Demone »). Quelques pages plus loin, on trouvera confirmée l’assimilation entre le Chardonneret et le Dieu chrétien, sous la plume d’un « fonctionnaire » rapportant des paroles prononcées par le notaire don Liborio : il

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 399. Trad. fr., p. 386-387 : « Mais le Cardillo n’avait eu aucune pitié. [...] “Cardillo, n’oublie pas Elmina et Käppchen. Cardillo, Oiseau sacré, écoute, si tu le peux, tous les pauvres lutins et leurs sœurs muettes. Délivre-les du mal. Protège-les, qui que tu sois, Ange ou Démon, noble Cardillo – tant que le Soleil emplit le ciel de joie et que la nuit s’approche. Cardillo, si tu le peux, conduis-les vers moi.” »

évoque en effet « *quel cielo che sicuramente esiste, e dove regna lieto il Cardillo* »⁸⁶⁷. Ce rapprochement avec la divinité chrétienne pourrait également trouver un argument dans la signification symbolique attribuée à cette espèce dans l'art dévot à partir de la Renaissance – signification qu'Ortese connaissait certainement, au vu de l'intérêt témoigné dans ses écrits pour la tradition iconographique – : du fait d'une légende post-biblique affirmant qu'un chardonneret (dont le nom évoque les chardons dont il se nourrit) aurait tenté d'arracher les épines de la couronne de Jésus, cet oiseau en est venu à symboliser la Passion du Christ, ainsi que, parfois, la résurrection⁸⁶⁸. Le choix de cette espèce spécifique pourrait avoir un lien avec le destin tragique (sorte de « passion » profane) de ses différents spécimens dans l'histoire, autant que l'aura christique entourant ceux que l'on trouve dans la peinture religieuse.

La divinité dont il s'agit ici est cependant bien différente du « Cucciolo angelico » dans lequel les personnages d'*Alonso* verront l'incarnation suprême de la bonté et de l'innocence – une véritable figure christique – : on peut en effet s'étonner de l'ambivalence manifestée encore à ce stade par le prince à l'égard du Chardonneret, perçu comme un ange *ou* un démon, suggérant qu'il est plus probablement les deux à la fois (on trouve également plus haut dans la page l'apostrophe « Infame Cardillo ! »). Divinité, donc, qui est dépositaire à la fois des destins individuels et collectifs avec tout le malheur qu'ils comportent et d'une force utopique visant au bien de tous, et en particulier des plus faibles. Un passage du discours de Ferrantina rend bien compte de cette dimension d'aspiration à un monde meilleur :

Questa voce, che nasce da un desiderio e un sogno generale di bene, non è di un uccello, e questo uccello, perciò, non lo troverete mai. Questa voce è connaturata alla primavera... alle stelle... alle buone notti d'estate... Fa piangere e diventare buoni. Vi accorgete da ciò, da questa memoria e questo desiderio pungente e disperato di bene, che è passato il Cardillo... È che la

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 403. L'italique est de la main de l'autrice. Trad. fr., p. 391 : « *dans le ciel qui existe, sans nul doute, et où règne, heureux, le Cardillo.* »

⁸⁶⁸ Voir FERGUSON George, *Signs & Symbols in Christian Art*, Londres-Oxford, Oxford University Press, 1961, p. 19.

vostra vita vi appare non buona, vi pare che ve ne sia un'altra, più buona...
più mite, e con quella vorreste cambiare la vostra povera vita⁸⁶⁹...

Cette citation est fondamentale, dans la mesure où on y trouve affirmées à la fois la nature transcendante de l'entité évoquée et la compatibilité – voire l'indissociabilité – entre plusieurs des valeurs qui lui avaient été associées auparavant, notamment la mémoire, la souffrance et l'aspiration au bien – ainsi que la recherche utopique de ce qui a été perdu ou échappe sans cesse.

Il nous paraît donc essentiel de ne pas tenir compte uniquement des dernières évocations du Chardonneret, bien qu'elles soient assurément significatives dans la mesure où le parcours du prince Neville l'amène à avoir, à ce stade, une compréhension bien plus fine de ce qu'il représente. Une observation attentive des allusions à cette créature qui parsèment le roman finit par faire émerger un tableau certes complexe, mais non dénué de cohérence, excluant toute possibilité de lui attribuer une signification unique comme certains critiques ont pu tenter de le faire⁸⁷⁰. L'oiseau représente bien à la fois le rapport au passé (à travers le remords ou encore la nostalgie de ce qui a été perdu), la souffrance de tous les êtres victimes d'injustice ou tout simplement du destin, et enfin une dimension utopique à travers l'aspiration au « bien » à laquelle il est associé à plusieurs reprises. Tous ces éléments constituent rien de moins que les différentes facettes de la condition humaine (et même non-humaine), si bien que le Chardonneret apparaît en fin de compte tout simplement comme un être à la réalité indiscernable sur lequel se reposent toujours plus les personnages pour

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 368. Trad. fr., p. 355 : « Cette voix, née d'un désir, est un rêve général de bien, ce n'est pas celle d'un oiseau, et, par conséquent, cet oiseau, vous ne le trouverez jamais. C'est une voix qui est de la nature même du printemps... des étoiles... des belles nuits d'été... elle fait pleurer et devenir meilleur. C'est à cela, à ce souvenir, à ce désir aigu et désespéré de bien que vous saurez que le Cardillo est passé... C'est parce que vous constatez que votre vie n'est pas bonne, que vous éprouvez le sentiment qu'il en existe une autre, meilleure... plus tendre, et c'est contre celle-là que vous aimeriez troquer votre pauvre vie... »

⁸⁷⁰ Voir par exemple PIERACCI HARWELL Margherita, « The Enigmatic Character of Elmina : A Thread in a Vertiginous Web », in ANNOVI G.M., GHEZZO F. (dir.) *Celestial Geographies, op. cit.*, p. 402. Pieracci Harwell identifie dans le chant du Chardonneret le cri des pauvres gens en général et des habitants malheureux de Naples en particulier.

tenter de donner du sens aux divers aspects de leur existence, laquelle, autrement, semblerait en proie à l'arbitraire le plus total.

À la lumière de tous ces éléments d'interprétation, nous pouvons à présent nous demander comment s'inséreraient dans la typologie de Berthelot les deux métamorphoses ici étudiées. Nous proposons la formule suivante :

(Sc, O-/O°)(Na, Bn)(Tz, Vi/Vl, C*, Is/Ii)(La, Fs)

La caractéristique la plus évidente de cette formule est le nombre d'attributs (trois) sur lesquels nous avons des doutes importants : nous ne saurions en effet décider si les métamorphoses du chardonneret et d'Alonso sont plutôt subies ou acceptées (le point de vue de l'un et l'autre étant complètement absent), ni quelle est la « vitesse » de ces deux transformations, ni si leur « produit » relève de la catégorie des êtres supérieurs ou des entités impalpables (*a priori* plutôt un mélange des deux). Les autres éléments de la formule sont moins problématiques quoique parfois sujets à discussion : le corps entier est transformé (plus précisément remplacé par des entités sans corps), l'agent est probablement la nature et le déterminisme à l'œuvre plutôt neutre, la technique est non précisée, la métamorphose relève bien du changement et non de l'addition ou de la soustraction, ainsi que d'une « logique de l'agent » (identifiable avec la nature), et se solde par la persistance du produit dans un état stable. On voit que la grande majorité des composantes de ces deux changements d'état restent fondamentalement indéterminées, rendant impossible leur assignation à un quelconque type classique de métamorphose, et par conséquent à un genre littéraire particulier. Autrement dit, l'analyse de ces deux métamorphoses fait ressortir la façon dont elles contribuent à l'originalité des deux remarquables hybrides textuels que sont *Il cardillo* et *Alonso*, et peut également expliquer en partie les difficultés rencontrées par le public et la critique pour proposer une interprétation définitive de ces œuvres.

Conclusions

Nous pouvons conclure ce tour d'horizon des figures du brouillement des frontières dans les trois romans « animaux » d'Ortese par un examen de la lecture globale proposée par Farnetti de ce qu'elle redéfinit comme la trilogie « delle bestie-angelo » (« des bêtes-anges »)⁸⁷¹. Elle y voit un processus d'« angélisation » à l'œuvre à l'échelle de la trilogie elle-même et non pas seulement dans chacun des romans la composant. Et en effet, il nous semble évident que l'iguane, malgré ses implications symboliques (profondément intersectionnelles) que nous préciserons bientôt et la thématization de son rapport au christianisme, reste une créature essentiellement terrestre, tandis que le Chardonneret, tout en devenant de plus en plus éthéré, conserve une nature ambivalente empêchant de trancher entre les pôles démonique et angélique ; le petit puma Alonso, enfin, représente l'aboutissement de ce processus, à travers l'identification explicite avec le Dieu chrétien – du moins avec son incarnation sur Terre, le Christ, qui, comme on l'a dit, est l'élément du dogme chrétien le plus cher à Ortese, et qui, surtout, ne représente que la part positive du Dieu biblique en incarnant des valeurs comme la bonté et l'amour. On peut alors affirmer avec Farnetti que chacune de ces trois créatures joue un peu plus clairement que la précédente le rôle d'« assumere infine su di sé per riscattarlo tutto il male che si compie nel mondo, e attraverso questo atto di redenzione riassorbire in sé il divino »⁸⁷². Cette évolution, sur le plan des procédés narratifs, se traduit par une utilisation massive et souvent explicite de l'allégorie⁸⁷³, combinée avec un usage évolutif de l'anthropomorphisme, qui joue toujours le rôle de déclencheur de la compassion des personnages humains et finit à ce titre par devenir fonction de la métamorphose, laquelle suit une logique assez

⁸⁷¹ FARNETTI Monica, *Anna Maria Ortese, op. cit.*, p. 37.

⁸⁷² FARNETTI Monica, « Appunti per una storia del bestiario femminile : il caso di Anna Maria Ortese », *op. cit.*, p. 74. Trad. « prendre sur soi, pour le racheter, tout le mal qui est fait dans le monde, et à travers cet acte de rédemption réabsorber en soi le divin. »

⁸⁷³ Le lecteur attentif aura remarqué que nous ne nous sommes pas attardée sur le traitement de l'allégorie dans *L'Iguana* ; ce dernier est en effet étroitement lié à la portée intersectionnelle du roman, et fera à ce titre l'objet d'une analyse approfondie dans le prochain chapitre.

classique propre au genre fantastique dans *L'Iguana* mais subira un traitement beaucoup plus original et difficile à définir dans *Il Cardillo* et dans *Alonso*, allant plutôt dans la direction d'une divinisation.

Chapitre 9 – Modalités et finalités d'un discours moral écoféministe

Il est temps de compléter notre analyse des œuvres, dont nous avons jusqu'à présent déroulé le volet zoopoétique, par un élargissement de la perspective visant à en dévoiler plus précisément les implications éthiques, qui, comme nous l'avons annoncé, s'insèrent sans aucun doute possible dans un paradigme de convergence des oppressions. On notera que ce dernier, à la différence de ce que nous avons pu observer chez Volponi, inclut des considérations pouvant être qualifiées de féministes. Il s'agira donc dans ce chapitre de prendre à la lettre l'affirmation selon laquelle Ortese serait essentiellement une « écrivaine morale », et d'explorer les contenus et les modalités du discours moral se trouvant au cœur des trois romans étudiés, en les mettant en relation avec l'ensemble de son œuvre et de ses positions idéologiques. Nous verrons d'abord en quoi cette « moralité » de l'écriture ortésienne est étroitement liée à un aspect souvent relevé par la critique, à savoir sa qualité « visionnaire », omniprésente aussi bien sur le plan du contenu que sur celui des stratégies narratives. Nous examinerons ensuite la dimension intersectionnelle qui est véhiculée par les figures d'opprimés placées au centre des romans, ainsi que par les commentaires explicites attribués tantôt à certains personnages, tantôt au narrateur. Enfin, nous analyserons la manière dont les trois romans sont construits autour de ce que l'on appellera un « schéma de la conversion », ainsi que la nature des propositions éthiques auxquelles les différents protagonistes sont amenés à adhérer, dessinant les contours d'une projection utopique vers un monde meilleur résonnant fortement avec un certain nombre d'idées écoféministes.

I. Poétique de la « vision » et écriture morale : les messagers de l'invisible

Le motif de la « vision » est absolument central dans la poétique d'Ortese, comme suffiraient à l'illustrer le titre choisi pour son dernier roman (*Alonso e i visionari*) ou

celui adopté par Luca Clerici pour sa biographie (*Apparizione e visione*). Il est souvent associé, de manière assez classique en apparence, avec les thématiques de la folie, présente dans des mesures variées au sein des trois romans étudiés, et du rêve, en lien avec la dialectique veille/sommeil érigée en emblème explicite de toute son œuvre par le titre de son dernier recueil de nouvelles (*In sonno e in veglia*, traduit en français par *De veille et de sommeil*⁸⁷⁴). On peut également rapprocher le motif « visionnaire » du « mode fantastique »⁸⁷⁵ qui, comme on l’a déjà dit, occupe une position dominante au sein de l’hybridité générique qui caractérise ces textes. Nous tenterons ici de synthétiser le rôle à première vue étonnant que jouent ces caractéristiques, qui pourraient sembler être la marque d’un éloignement radical de l’écriture d’Ortese par rapport au “monde réel”⁸⁷⁶, dans la construction d’un discours en fait profondément éthique et politique. Cet apparent paradoxe est la conséquence directe d’une conception toute particulière de la « réalité », qui fait l’objet de redéfinitions récurrentes aussi bien dans ses œuvres littéraires que dans ses écrits plus théoriques et qui a pu amener Farnetti à proposer pour l’écrivaine napolitaine la définition oxymorique de « réaliste visionnaire »⁸⁷⁷.

1. Une redéfinition du « Réel » comme invisible

« Questo reale – o realtà –, non è che un gran sogno, e la sua *realità* [...] è pura Immaginazione »⁸⁷⁸.

⁸⁷⁴ *De veille et de sommeil*, trad. fr. BONALUMI Louis, Paris, Gallimard, 1990.

⁸⁷⁵ Voir SENO Cosetta, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, op. cit., ch. 2, sur la relation d’Ortese au fantastique qui relèverait plus d’une affinité avec un « mode fantastique » que de l’adhésion rigide à un genre codifié.

⁸⁷⁶ On pense notamment à sa définition par Vittorini comme « zingara assorta in un sogno » (en quatrième de couverture de la première édition de *Il mare non bagna Napoli*, en 1953) qui l’a longtemps suivie, et que Cosetta Seno appelle à dépasser pour reconnaître l’existence de liens solides entre la dimension de la vision chez Ortese et une certaine manière de se confronter avec la réalité historique de son époque.

⁸⁷⁷ FARNETTI Monica, *Anna Maria Ortese*, op. cit., p. 6.

⁸⁷⁸ « Piccolo drago », in *In sonno e in veglia*, p. 175. Trad. « Ce réel – ou réalité –, ce n’est qu’un grand songe, et sa *réalité* est pure Imagination. »

Cette affirmation paradoxale, formulée dans la célèbre interview imaginaire « *Piccolo drago* », résume de manière elliptique ce qu'une lecture attentive de l'œuvre d'Ortese révèle être un véritable leitmotiv, voire un pilier de sa vision du monde. Un tour d'horizon des réflexions sur le sujet présentes dans les romans étudiés et quelques autres textes devrait nous permettre sinon de clarifier entièrement ce motif (qui ne fait pas l'objet d'une pensée construite et systématique), du moins d'en faire émerger les principales facettes et connotations.

On peut se demander en premier lieu quelle est l'origine d'une conception aussi radicale. Cette dernière semble dériver avant tout d'une prise de conscience du caractère inacceptable de la réalité historique et sociale dans laquelle Ortese s'est trouvée obligée de vivre malgré elle, et pour laquelle elle affirme dans *Corpo celeste* avoir nourri très tôt un sentiment d'horreur et de rejet :

Se si pensa che questi risultati narrativi [*Angelici dolori* e *L'Infanta sepolta*] erano tutto il mio reale alla vigilia della guerra [...] si avvertirà quanto la mia mente fosse diventata ostile – questa la parola che devo usare – a ciò che oggi si dice vissuto, o reale. Io lo rifiutavo semplicemente *tacendolo*⁸⁷⁹.

Ce passage suggère une forme de glissement de la sphère des émotions et de la morale – le refus d'un monde auquel l'autrice ne parvient pas à s'identifier – vers le champ de l'ontologie, avec la remise en question de la réalité de ce même monde. La relation conflictuelle avec ce dernier est en tout cas avancée ici comme rien de moins que la justification de la poétique inaugurée dans les deux premiers recueils, et qui caractérisera toute son œuvre ultérieure, y compris – en partie – les textes généralement perçus comme plus « réalistes » (*Il mare non bagna Napoli*, *Poveri e semplici*, *Il cappello piumato*) : une poétique de l'irréalité, du rêve et de la vision, dans laquelle même les événements les plus banals sont transfigurés par une perception hautement idiosyncratique, couplée à une imagination débordante. Le rapport direct

⁸⁷⁹ CC, p. 74. Trad. « Si l'on songe que ces résultats narratifs étaient tout mon réel à la veille de la guerre [...], on comprendra combien mon esprit était devenu hostile – c'est le mot que je dois employer – à ce qu'on appelle aujourd'hui vécu, ou réel. Je le refusais simplement *en le taisant*. »

entre rejet du réel et écriture est confirmé quelques pages plus loin, avec cette fois l'idée que cette « horreur » serait même le moteur de sa vocation d'écrivaine :

Il ribrezzo che la realtà – come scoria peribile, non come essenza del reale – destava in me era sempre più grande, e sempre più intenso e disperato il desiderio di trovare scampo nella parola [...] ⁸⁸⁰.

La « parole » ou écriture poétique est donc vécue comme étant en opposition avec la réalité (on notera ici la différenciation entre les termes de « réalité » et de « réel », auxquels s'ajoutent ailleurs ceux de « vrai » ou de « vérité » ; différenciation qui cependant est loin d'être maintenue de manière cohérente d'un texte à l'autre), à laquelle elle apparaît comme un remède potentiel, qui semble revêtir ici la forme de l'évasion (« trovare scampo ») mais qui pourrait s'avérer capable d'agir bien plus en profondeur. La dialectique entre monde concret et « parole » laisse déjà entrevoir la possibilité d'une dimension utopique de l'écriture ortésienne, qui, on le verra, est effectivement indissociable de sa qualité « visionnaire ». Cette dernière est ainsi définie par Clerici, toujours à propos d'*Angelici dolori* :

la Ortese procede infatti per contaminazione o rovesciamento dei regimi espressivi tradizionali, al punto da qualificare come irreali l'universo pragmatico della maturità e come reale il mondo fantasticante dei fanciulli ⁸⁸¹.

On peut donc affirmer que ce renversement ontologique relève d'un choix conscient et ouvertement revendiqué, conséquence directe d'une prise de position idéologique vis-à-vis du monde contemporain (de la même manière que, à en croire Vignali De Poli, la centralité grandissante de figures non-humaines et des histoires de métamorphoses dans les récits ortésiens aurait découlé d'une perception accrue de la violence régnant sur ce même monde). Il s'accompagne logiquement d'un renversement axiologique, c'est-à-dire d'une redéfinition radicale de la hiérarchie des

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 78. Trad. « L'horreur que la réalité – comme scorie périssable, non comme essence du réel – suscitait en moi était toujours plus grande, et toujours plus intense et désespéré était mon désir de trouver une échappatoire dans l'écriture. »

⁸⁸¹ CLERICI Luca, « L'invisible trama dei racconti », in *Angelici dolori e altri racconti*, op. cit., p. 453. Trad. « Ortese procède en effet par contamination ou renversement des régimes d'expression traditionnels, au point de qualifier d'irréel l'univers pragmatique de la maturité et de réel le monde de rêverie propre aux enfants. »

valeurs à attribuer aux différentes sphères de l'existence, la priorité étant notamment accordée à celle des émotions, de l'imagination et de la mémoire plutôt qu'à tout ce qui appartient à la vie concrète et pratique. Cette remise en question de la prééminence du monde matériel et visible est notamment au cœur du propos d'*Alonso*, et plus précisément du credo affirmé par Jimmy Op dans sa fameuse lettre au président Lincoln – Op qui, rappelons-le, se trouve alors dans un état délirant mais n'en restera pas moins objet de respect voire de vénération de la part de ses amis définitivement convertis à sa cause. Examinons un extrait de la lettre en question :

Ma il Mondo, Signore, solo apparentemente è l'Utile e il Visibile. Dietro i suoi confini scintillanti, nelle profonde notti d'estate, regnano l'Inutilità e la Grazia, la Gioia e la Dolcezza assoluta. Tutto ciò che è eterno, che conforta quanti attendono nella disperazione, tutto ciò che è piccolo e che è in attesa del Padre⁸⁸².

L'écart sémantique observable par rapport aux habituelles mentions du « Réel » ou de la « Réalité », remplacés ici par « le Monde », n'entache en rien la capacité de ces deux phrases à éclairer le sujet qui nous occupe. Le statut d'alter ego attribué à Op par l'autrice peut être confirmé par une confrontation de ce passage avec un autre, très similaire, situé dans la même section de *Corpo celeste* que nous avons déjà citée. Ortese y écrit, juste après avoir affirmé son rejet de ce qui est communément appelé « réel » :

La tragedia della mia vita [...] fu dunque nello scoprire quasi subito che tutte le cose [...] erano vuote e apparenza, erano *immagini*, la cui materialità e libertà erano tutte illusorie. Una sola cosa viveva, veramente, era quasi altro dal vivere della materia : il dolore e l'emozione dolorosa (metto fra queste emozioni anche l'amore e la gioia)⁸⁸³.

Quelques constantes émergent de ce rapprochement entre deux paragraphes probablement écrits à des périodes éloignées l'une de l'autre. En premier lieu,

⁸⁸² AV, p. 207. Trad. fr., p. 263 : « [Mais le monde, n'est qu'en apparence l'Utile et le Visible.] Derrière ces confins scintillants, dans les profondes nuits d'été, règnent l'Inutilité et la Grâce, la Joie et l'absolue Douceur. Tout ce qui est éternel, tout ce qui reconforte les êtres en attente au fond du désespoir, tout ce qui est petit et qui est en attente du Père. » Nous avons traduit nous-même la phrase entre crochets, cruciale pour notre analyse, qui ne figure pas dans la traduction de L. Bonalumi.

⁸⁸³ CC, p. 74-75. Trad. « La tragédie de ma vie [...] fut donc de découvrir presque tout de suite que toutes choses [...] n'étaient que vide et apparence, était des *images*, dont la matérialité et la liberté étaient toutes illusoires. Une seule chose vivait, véritablement, était presque autre chose que la vie de la matière : la douleur et l'émotion douloureuse (je place parmi ces émotions l'amour et la joie). »

l'opposition entre les *apparences* (avec tout un champ lexical dédié, entre l'adverbe « apparenemente » dans le premier extrait et les substantifs « apparenza » et « immagini », ainsi que l'adjectif « illusorie », dans le second) du monde généralement considéré comme réel, qualifié ici de « visible » et de « matériel »⁸⁸⁴, et l'authenticité de ce qui n'est pas visible mais qui vit « vraiment » : à savoir uniquement des entités relevant du domaine des valeurs ou des émotions, bien loin donc de la « matière » reléguée à une sorte d'inertie fondamentale. La référence, dans la lettre d'Op, à « l'Utile » (on notera la quasi-divinisation suggérée par la majuscule) et à son contraire, « l'Inutilité », est essentielle pour comprendre ce qui, dans le monde matériel, insupporte Ortese : on peut y voir une allusion à la logique productiviste propre à la société capitaliste, et le rêve d'un monde différent dans lequel la "valeur" résiderait ailleurs que dans le fruit du travail et dans les échanges économiques. La phrase qui suit renforce l'opposition entre, d'un côté, le caractère illusoire et éphémère des événements concrets avec toutes les préoccupations qui leur sont liées, et de l'autre « l'éternité » des qualités universelles planant sur toute existence. Parmi ces dernières, on retiendra tout particulièrement « la Douceur », qui peut être plus ou moins assimilée à l'idée de compassion, vertu ortésienne par excellence, l'une et l'autre impliquant une attention constante à la douleur d'autrui qui, on le verra, est le cœur même de l'éthique professée dans les trois romans étudiés.

En résumé, les deux extraits proposés, en dépit de la sensation de vague et d'imprécision qui caractérise souvent les réflexions explicites d'Ortese ou de ses personnages sur ce thème, suggèrent une même nécessité de regarder au-delà du monde visible pour accéder à un « réel » que l'on pourrait définir comme ce qui mérite, plus que la futilité du quotidien, notre attention et notre engagement, et qui s'identifie avec la douleur et les autres émotions les plus pures et intenses. Par ailleurs, elle évoque dans une autre section de *Corpo celeste* (l'entretien avec Bellezza) les affinités

⁸⁸⁴ On peut également citer la dénonciation, dans « *Piccolo drago* », de « l'illusione che il mondo sia realtà fisica » (*In sonno e in veglia*, p. 175).

voire, implicitement, le rapport de descendance directe qui la relierait de ce point de vue à la pensée de Leopardi :

Si direbbe, Leopardi, l'unica voce reale della letteratura italiana, dopo Dante. È probabilmente più grande di Dante, perché egli – al cosiddetto reale – non crede più. La natura gli appare, nel suo aspetto usuale, inganno ; il reale (di natura e uomo), distrutto. Così, la natura dei pensieri, unicamente la natura interiore dei sentimenti (e del sentimento di questa distruzione) si pone come reale⁸⁸⁵.

On voit alors se dessiner une notion de « réel » qui va à l'encontre de toute la vision du monde portée par la modernité et notamment par les courants de pensée positivistes, pour lesquels il existerait une réalité objective et entièrement physique à laquelle les progrès de la science permettraient d'accéder toujours plus en profondeur. À l'opposé, Ortese voit dans les faits matériels de purs accidents, non-essentiels et dont la compréhension ne l'intéresse guère, et considère que les vérités les plus profondes sont à rechercher dans une dimension tout autre de l'existence, restant par conséquent fondamentalement insaisissables. En outre, la priorité accordée aux émotions, que l'on retrouve dans les trois romans où souffrance, amour et compassion, pour n'en citer que quelques-unes, dictent presque systématiquement les actions des personnages à l'exclusion d'un usage conscient de la « raison », est cohérente avec le positionnement fermement antirationaliste que nous avons évoqué lors de notre présentation de l'idéologie ortésienne⁸⁸⁶.

2. Contre le rationalisme

a. La responsabilité des Lumières dans le sort des laissés-pour-compte

Cette opposition au mythe de la raison (ou « Intelligence », comme Ortese préfère l'appeler) comme entité capable d'exercer un contrôle absolu sur la nature et de

⁸⁸⁵ CC, p. 103. Trad. fr., p. 74 : « On pourrait dire que Leopardi est la seule voix réelle de la littérature italienne, depuis Dante. Il est probablement plus grand que Dante, parce que lui – au prétendu réel – il ne croit plus. La nature lui apparaît, dans son aspect habituel, mensongère ; le réel (celui de la nature et de l'homme), détruit. Ainsi, la nature des pensées, seule la nature intérieure des sentiments (et du sentiment de cette destruction), se pose comme réelle. »

⁸⁸⁶ Voir supra, p. 436-445.

résoudre tous les problèmes se manifeste en divers lieux, et notamment dans *Il cardillo*, à travers une remise en question du caractère positif de la philosophie des Lumières, de la Révolution française et de leur héritage, s'insérant (sans qu'aucune source soit citée) dans un filon de pensée allant de Hegel à l'école de Francfort, avec notamment le texte le plus connu sur le sujet qu'est *La Dialectique de la Raison* d'Adorno et Horkheimer. La prise de pouvoir de l'« Intelligence », que l'on peut considérer comme équivalente de la notion de raison instrumentale, est ainsi associée dans l'entretien imaginaire qui clôt *Corpo celeste* à la date symbolique du 14 juillet 1789, dans un passage peignant sous un jour tout à fait négatif un processus généralement perçu comme celui du progrès de la civilisation occidentale :

Secondo le riflessioni di qualche storico o sociologo o studioso delle cose umane [...], questo [diventare "negativa" dell'Intelligenza] ebbe inizio dal momento del suo massimo (della intelligenza) splendore. Dal suo luglio, diciamo. Che coincise con un luglio effettivo : il 14 Luglio francese. La presa della Bastiglia. Allora fu dichiarata la sovranità divina dell'Intelligenza, usando però la parola Ragione. [...] E l'Intelligenza, paludata di Ragione, aveva giurato di agire, e fondare la libertà democratica : che non è la libertà del Respiro. È semplicemente la libertà di tutti, la libertà senza limite, che alla fine toglie il Respiro a tutti. In quel tempo, parve darlo. [...] Così a capo di quella cultura fu messa la libertà *come fine*, mentre doveva essere un mezzo. Non si vide che, senza un fine, era la libertà del nulla. [...] L'Intelligenza prese il potere : sì, in quella occasione, in quel tempo essa prese il potere. E iniziò la sua dittatura, si può dire : nefasta⁸⁸⁷.

Les raisons pour lesquelles le règne de la rationalité aurait été « néfaste », notamment pour les plus fragiles, sont précisées dans certains passages de *Il cardillo*, où l'on trouve des allusions régulières aussi bien à la Révolution qu'aux Lumières, et ce du début à la fin du récit. Gala Rebane a bien montré comment ce dernier, en dépit

⁸⁸⁷ CC, p. 146-147. Trad. fr., p. 127-128 : « D'après les analyses des historiens, sociologues et autres chercheurs en choses humaines (et si je suis démentie, peu importe), ça a son origine dès le moment de sa (de l'intelligence) plus grande splendeur. Disons, de son juillet. Lequel coïncide avec un véritable juillet : le 14 Juillet français. La prise de la Bastille. C'est alors que fut proclamée la divine souveraineté de l'Intelligence, quoique le mot employé fût la Raison. [...] Et l'Intelligence, parée de Raison, avait juré d'agir, et de bâtir la liberté démocratique ; laquelle n'est pas la liberté de la Respiration. C'est simplement la liberté pour tous, une liberté sans bornes, qui à la fin ôte la Respiration à tous. À l'époque, elle paraissait l'accorder à tous. [...] On mit alors à l'avant de la culture la liberté *comme but*, tandis qu'elle aurait dû être un moyen. On ne vit pas que, sans un but, c'était une liberté pour rien. [...] Il arriva [...] que l'Intelligence prit le pouvoir ; oui, à cette occasion, à cette époque, elle prit le pouvoir. Alors débuta sa dictature, que l'on peut dire néfaste. »

de son atmosphère semi-merveilleuse et de son apparente atemporalité, prend en réalité place dans un contexte historique bien précis et fréquemment rappelé par la mention de dates dont l'analyse fait émerger des liens implicites entre l'histoire des personnages et l'Histoire européenne⁸⁸⁸. Sans nous attarder sur le parallèle approfondi qu'elle dresse entre le personnage de Nodier et le parcours de Napoléon, nous remarquerons pour notre part que les Lumières font un temps l'objet de louanges ironiques (« [il] mai abbastanza lodato e rimpianto Secolo dei Lumi »⁸⁸⁹), avant de devenir vers la fin du roman la cible de critiques explicites faisant le lien entre la « fede nella Ragione » (« foi dans la Raison »)⁸⁹⁰ et le sort malheureux de tous les laissés-pour-compte du supposé « Progresso » : à savoir la nature et ses habitants non-humains, ainsi que les êtres humains les plus pauvres et fragiles. L'incompatibilité entre les « droits de l'homme » et le respect de tout ce qui ne rentre pas dans cette catégorie (« l'homme » étant ici bien entendu comme l'humanité) est illustrée de manière paradigmatique par une réplique du marchand Nodier, humaniste au sens le plus anthropocentriste et moderniste du terme (est d'ailleurs évoquée dans les dernières pages « la sua fredda *raison* francese »⁸⁹¹), concernant la peur nourrie par le Lutin vis-à-vis de la Constitution française :

Ha paura della Cristianità tutta, della Umanità intera – non so che vi veda di male, è tanto gradevole – e soprattutto dei Diritti dell'Uomo, della Costituzione⁸⁹²...

On notera l'hypocrisie, ou aveuglement, du commerçant qui condamne cette peur de l'humanité moderne sans vouloir reconnaître à quel point elle est fondée, alors même que sa remarque suivante vient préciser le statut de représentant de la nature

⁸⁸⁸ REBANE Gala, « The Flickering Light of Reason : Anna Maria Ortese's *Il cardillo addolorato* and the Critique of European Modernity », in ANNOVI G.M., GHEZZO F. (dir.), *Anna Maria Ortese : Celestial Geographies, op. cit.*, p. 356-384.

⁸⁸⁹ CA, p. 173. Trad. fr., p. 165 : « [le] siècle des lumières, que l'on ne louera et ne regrettera jamais assez ».

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 294.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 398. Trad. fr., p. 386 : « sa froide *raison** française ».

⁸⁹² *Ibid.*, p. 332. Trad. fr., p. 320 : « Il a peur de la Chrétienté, de l'humanité tout entière – je ne saurais dire ce qu'il y avait de mal, elle est si agréable ! – et il a peur, surtout, des Droits de l'Homme, de la Constitution... »

attribué au Lutin, qui est précisément la raison pour laquelle il a tout à craindre d'une idéologie exaltant la dignité humaine – exaltation qui va souvent de pair avec l'infériorisation et l'appropriation du non-humain :

A che cosa credi sia dovuta, infatti, quella sua passione per la sudicia penna di gallina [...] che ha infissa sul capo ? Quella penna, tanto deteriorata, è l'ultimo segno di un suo antico legame... con la natura, diciamo così, naturale, o boschiva, di pulcino, o gallinaceo... o figlio di una creatura naturale⁸⁹³.

L'incompatibilité entre ce qui est communément appelé « raison », ailleurs renommée « Intelligence » par l'autrice, et ce qui serait selon elle l'authentique « Raison » de la nature, fait d'ailleurs l'objet d'une remarque explicite du duc Ruskaja, qui, malgré l'indiscrétion qui guide souvent ses actes, est en fin de compte le personnage le plus proche d'une figure de sage, dispensant régulièrement des enseignements à son élève, le prince Neville :

Povero figlio mio [...], parli della Ragione Umana (o francese che sia), come se dietro di essa non ve ne fosse un'altra, infinitamente più grande e, credimi, non ignobile. Quella riposta nella Natura⁸⁹⁴ !

Mais c'est dans le tout dernier chapitre, et dans la description du nouveau comportement du prince Neville, transformé en profondeur par l'histoire d'Elmina dont il a été acteur et spectateur, que l'on trouve les remarques les plus explicites et approfondies sur le rôle joué par le progrès « rationnel » vis-à-vis de tous ceux qui n'ont pas la chance d'être nés du bon côté de la barrière (sociale ou biologique). On lit d'abord :

Egli teneva a dire di chiunque gli vantasse il famoso benché ancora neonato Progresso, e curiosamente anche di alcuni Stati che gli venivano esaltati come conservatori, ma altamente benefici e amici dell'umanità :
« Sì... d'accordo... Ma si è mai costui (o codesto Stato o Nazione) levato presto, al mattino ? Ha sentito il silenzio assoluto del mondo, la gioia imperiale dell'alba ? Non lo ha toccato – un minuto più tardi – il grido dell'uccella cui hanno rapito i piccoli, e dei piccoli cui hanno strappato la

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 332. Trad. fr., p. 321 : « À quoi donc est due, selon toi, sa passion pour la crasseuse plume de poule [...] qu'il porte fichée dans la tête ? Cette plume, tellement délabrée, est le dernier signe de son lien antique... avec sa nature, disons, naturelle, sylvestre, de poussin ou de gallinacé... de fils d'une créature naturelle. »

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 294. Trad. fr., p. 283 : « Pauvre cher fils [...], tu parles de Raison humaine – ou française, peu importe – comme si derrière elle il n'y en avait pas une autre, infiniment plus haute et, crois-moi, nullement ignoble. Celle qui préside à la Nature ! »

madre ? Parlo dei potenti della terra, Signori, e della loro certezza – democratici o meno, buoni sovrani o cattivi dittatori – di essere “i primi”, di essere in diritto di disporre dei boschi e dei loro fanciulli [...] »⁸⁹⁵.

Cette dénonciation de l’arrogance des « primi » fait évidemment écho à de nombreux textes d’Ortese et en particulier aux innombrables mentions de la catégorie opposée des « Ultimi » ; ce binôme peut être lu comme une sorte de réécriture post-anthropocentriste de la lutte des classes, dans laquelle c’est le pouvoir sous toutes ses formes (et non pas seulement économique, la perspective est donc en un sens pré-marxiste) qui est dénoncé, et les victimes de ce dernier ne se résument pas aux prolétaires mais incluent la totalité des êtres en proie à une souffrance injuste, y compris les « enfants » (*fanciulli*) des bois et par extension de la Terre. On remarquera que dans cet extrait, seule la nature est évoquée dans le camp des opprimés ; l’accent est donc mis, plutôt que sur la convergence des oppressions (bien présente en sous-texte et dans la suite du passage), sur l’un des reproches principaux adressés par Ortese – et par d’autres avant elle – aux Lumières et à leur héritage, qui est d’avoir, au nom du progrès et de la liberté de « l’homme », négligé les intérêts du monde naturel et d’avoir définitivement sanctionné son statut de pur réservoir de ressources à disposition de l’humanité. C’est cet argument qui autorise l’autrice, ou son personnage, à mettre sur le même plan tous les types de régimes dans l’incise au centre de la dernière phrase et ainsi à relativiser la supériorité des sociétés soi-disant avancées sur les autres. Enfin, les questions rhétoriques aux accents lyriques ouvrant la tirade attribuée à Neville, et en particulier la deuxième avec sa mention du « silence absolu du monde » et de « la joie impériale de l’aube », soulignent l’opposition entre d’un côté l’exaltation du « progrès » et la « raison », et de l’autre la persistance d’une perception

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 393. Trad. fr., p. 381 : « Il tenait à dire, à quiconque lui vantait le fameux Progrès, encore nouveau-né, et aussi, curieusement, de certains États dont on exaltait le conservatisme, mais hautement bénéfiques et amis de l’humanité :

“Oui... d’accord... mais, ce monsieur (ou cet État, cette Nation) s’est-il jamais levé de bon matin ? A-t-il écouté le silence absolu du monde, la joie impériale de l’aube ? N’a-t-il point été touché – un instant plus tard – par le cri de l’oiseau à qui on a enlevé ses petits, ou des petits à qui l’on a arraché leur mère ? Je parle des puissants de la terre, messieurs, et de leur certitude – qu’ils soient plus ou moins démocrates, bons souverains ou mauvais dictateurs –, leur certitude d’être “les premiers”, d’être en droit de disposer des forêts et de leur progéniture [...].” »

poétique et même sacralisée du monde naturel, autrement dit l'ouverture à la dimension insaisissable et mystérieuse de l'existence. Quelques lignes plus loin, l'affirmation d'une spiritualité "naturelle" est d'ailleurs placée dans la bouche du prince, ainsi que sa prééminence sur toute considération politique :

Lassù, nel cielo, sempre più viva e pura arde la stella del grande Mattino. Oh, udite tutti, e onorate, Signori, la voce del grande Mattino. Solo dopo, penserete agli Stati.

Avançons encore un peu, jusqu'à la page suivante :

né avrebbe potuto appellarsi coerentemente a Rousseau o Voltaire e altri eminenti Maestri del Mutamento, in quanto vero Mutamento il loro pensiero non aveva portato (comprensione dell'ordine stellare gli sembrava il Mutamento). E avvertiva che questo, appunto, era mancato, nell'antico e nuovo farsi del mondo : il rispetto dell'alba, del pianto del Cardillo ; e del suo ordine di restare fedeli – come i fanciulli dei boschi e le loro sorelle – al Nulla, al Poco, e alla pietà per il Nulla, alla compassione per l'abbandonato, al riguardo sommo per ogni Hieronymus Käppchen e la sua penna di gallina⁸⁹⁶.

Les noms des deux philosophes les plus emblématiques des Lumières apparaissent, pour la première et dernière fois dans le roman, uniquement pour indiquer la nature de ce qui constitue selon Neville (ou Ortese, dont il est ici clairement l'alter ego) l'échec de ce courant, à travers l'opposition entre l'appellation élogieuse d'« eminenti Maestri del Mutamento » et la négation, tout de suite après, de leur capacité à apporter un « vero Mutamento » (qui vient révéler la nature périphrastique de l'éloge précédent). Le propos est encore précisé dans la dernière phrase, avec le verbe « mancare » associé aussi bien à l'ancien monde qu'au nouveau, l'objet de ce manque s'avérant être le fameux « pianto del Cardillo » auquel est attribuée une signification à la fois vaste et précise. Il est d'abord mis sur le même plan que « l'alba »,

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 394. Trad. fr., p. 381-382 : « Là-haut, dans le ciel, toujours plus vive, toujours plus pure, flambe l'étoile du grand Matin. Oh, écoutez tous et honorez, messieurs, la voix du grand Matin. Après, seulement, vous penserez aux États. [...] [lui-même] n'aurait pu en appeler de façon cohérente à Rousseau ou à Voltaire et autres éminents maîtres du Changement, vu qu'en matière de changement réel leur pensée n'en avait produit aucun (la compréhension de l'ordre stellaire, tel lui semblait être le Changement). Et il sentait que cela, précisément, avait manqué dans l'ancien et dans le nouveau devenir du monde ! Le respect de l'aube, de la plainte du Cardillo ; et de son commandement à demeurer fidèles – comme les enfants des forêts et leurs sœurs –, fidèles au néant, au peu, à la pitié pour le néant, à la compassion pour l'abandonné, au plus grand égard pour chaque Hieronymus Käppchen et sa plume de gallinacé. »

ce qui fait de lui une allégorie du monde naturel négligé voire méprisé par l'humanité moderne⁸⁹⁷ ; en second lieu (mais ces deux aspects sont liés), il est, comme souvent, présenté comme une autorité régnant sur l'existence des personnages, dont la volonté ou le "message" est cependant rendu bien plus clair qu'il ne l'a été pendant tout le roman. L'ensemble des termes subordonnés à l'injonction de « fidélité » renvoient en effet à la conception ortésienne de l'éthique telle qu'elle est formulée dans les textes composant *Corpo celeste* et *Le Piccole Persone*⁸⁹⁸ : une éthique fondée sur l'attention aux « Ultimi » de toute sorte et sur les vertus suprêmes que sont la pitié, la compassion et plus généralement le respect sans limite (« *riguardo sommo* »). On notera la valeur antonomastique, et donc paradigmatique, conférée au Lutin par l'adjectif indéfini qui lui est accolé, selon un procédé similaire à ceux qu'on a déjà relevés dans différents passages d'*Alonso* (où le puma, mais aussi son jeune ami humain Decio, sont érigés au rang d'incarnations de la bonté et de l'innocence).

b. Une poétique antirationaliste et irrationnelle

Les quelques exemples précédents donnent un aperçu suffisant de la façon dont le roman est parsemé d'échos aux conceptions théoriques d'Ortese, qui seront quelques années plus tard compilées dans *Corpo celeste* puis complétées par le recueil posthume édité par Angela Borghesi. Il nous semble pouvoir affirmer que l'importance de son idéologie antirationaliste ne se limite pas au contenu thématique du roman et à la vision de l'histoire qui s'en dégage, mais se reflète sur le plan de la poétique dans le choix systématique de structurer la narration autour des « visions », des rêves, des fantasmes et des émotions des personnages – autrement dit, des manifestations les plus *irrationnelles* de la vie psychique. Il s'agit, d'une part, de valoriser – comme le font

⁸⁹⁷ On peut également citer à ce propos un passage de la « Lettre à Lincoln », dans *Alonso*, où Jimmy Op identifie explicitement l'un des principaux manquements de la Révolution et de son idéologie dans l'absence de considération pour la nature : « In nome della libertà dai propri limiti, si varcarono tutti i limiti altrui. La Francia ci insegnò che nella nostra libertà il limite era posto dalla libertà altrui ; ma non comprese, in questo *altrui*, la integrità e soavità della terra [...]. » AV, p. 207.

⁸⁹⁸ Voir *supra*, chapitre 7.

certains courants de pensée contemporains comme le posthumanisme et l'écoféminisme – des dimensions de la vie intérieure considérées par tous les humanismes traditionnels comme inférieures à celle de l'intellect ; et d'autre part, de tracer les contours d'un « Réel » caractérisé par le mystère et la contradiction irréductibles, à l'opposé de la croyance en la capacité de la science moderne à parvenir à une connaissance (et donc au contrôle) de l'ensemble de l'existant.

Ce que l'on a pu identifier au chapitre précédent comme une « poétique de l'impossible vérité » prend donc un nouveau relief à la lumière de ces réflexions, qui en font apparaître toute la dimension politique : l'incapacité de la narration à apporter au lecteur une quelconque certitude quant aux événements évoqués (Farnetti va jusqu'à forger pour qualifier ce roman le néologisme de narratrice « nullasciente »⁸⁹⁹) correspond à un positionnement profondément anti-positiviste, rejetant l'ambition propre à la modernité de soumettre la totalité de la nature à la « Raison » Humaine et affirmant au contraire l'irréremédiable insondabilité aussi bien du cœur humain que des mystères du monde.

On peut citer alors une longue remarque située bien plus tôt dans le roman, qui prend tout son sens à la lumière des quelques explications que nous venons d'apporter :

la Rivoluzione non aveva compiuto, allora, che i primi passi, in fatti di culto dell'economia e della decenza (o limiti) del soccorso, non validi, in ogni caso, per il nostro eroe, essendo il "povero Ingmar" nato alcuni decenni prima del '93, e non ancora, ahimè, educato al senso vuoi della Ragione, vuoi della mano stretta. Ricordiamo inoltre, volentieri, che allora – Illuministi a parte – sogni e presagi per la debolezza del cuore umano, e timore e pianto per l'invadenza di un qualche ignoto e sciocco Cardillo, dominavano ancora i comportamenti comuni⁹⁰⁰.

⁸⁹⁹ FARNETTI Monica, « Nota ai testi. *Il cardillo addolorato* », *op. cit.*, p. 1043.

⁹⁰⁰ CA, p. 122. Trad. fr., p. 117 : « la Révolution n'avait accompli alors que ses premiers pas en matière de culte de l'économie et de la décence (ou des limites) de l'entraide, toutes choses étrangères à notre héros, le "pauvre Ingmar" ayant vu le jour quelques dizaines d'années avant 93, et n'étant pas encore éduqué, hélas, au sens de la Raison comme à celui de la poignée de main. Nous rappellerons en outre volontiers qu'à l'époque – les tenants des Lumières mis à part – les songes et les présages sur la faiblesse du cœur humain, ainsi que la crainte et les larmes face à un envahissant Cardillo aussi sot qu'inconnu, dominaient encore couramment les comportements. »

On retrouve l'ironie typique des passages évoquant le contexte culturel de l'époque, l'interjection « ahimè » étant à prendre dans un sens antiphrastique puisque la « Raison » à laquelle Ingmar (prénom du prince Neville) n'est pas entièrement soumis est associée à une définition négative de l'héritage de la Révolution. Deux expressions sont particulièrement révélatrices de la façon dont l'idéologie d'Ortese sous-tend en négatif le cadre historique et moral dans lequel s'insère l'histoire : celle de « culto dell'economia » (cible de critiques véhémentes un peu partout dans son œuvre littéraire comme journalistique) et, plus encore, celle de « decenza (o limiti) del soccorso », écho direct à la notion de « secours » aux plus faibles dont nous avons montré la centralité au sein de l'éthique professée par l'autrice napolitaine dans les textes composant ses deux recueils les plus idéologiques. La dernière phrase du paragraphe rend en outre parfaitement explicite, à travers l'incise excluante, l'opposition entre deux conceptions du monde et entre les modes d'existence qui en découlent, la plus irrationnelle des deux possédant des caractéristiques qui se trouvent être des piliers de la poétique ortésienne telle qu'elle se déploie pleinement dans les trois romans fantastiques : à savoir la prédilection pour les aspects de la vie intérieure relevant de l'Inconscient⁹⁰¹ (rêves et présages), pour la sphère émotive ainsi que pour les êtres transcendants, mais dans le même temps définis par leur fragilité et leur faible intellect (l'adjectif « sciocco » employé ici résonne avec les qualificatifs dépréciatifs dont sont affublés les protagonistes non-humains des trois romans). La "vision du monde" la plus rationnelle, censée être l'apport positif des Lumières et de la Révolution à la société occidentale, n'est donc valorisée qu'en apparence, tandis que le roman et même la trilogie tout entière peuvent être lus comme des éloges voire des mises en scène de la vision antagoniste⁹⁰².

⁹⁰¹ L'usage de cette catégorie n'est pas imputable à Ortese, chez qui l'omniprésence du rêve et du fantasme n'ont guère à voir avec les théories psychanalytiques – rien n'atteste d'ailleurs qu'elle ait eu un intérêt particulier pour ce champ de la connaissance.

⁹⁰² Voir, sur les liens entre le mystérieux *Cardillo*, mais aussi le choix du lieu et de l'époque du récit, et l'affirmation d'une réalité aux antipodes des idéaux positivistes, GHEZZO Flora, « Voci dall'oltrestoria: *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese e la crisi della modernità », in CLERICI Luca (dir.), *Il Giannone : semestrale di cultura e letteratura*, 7-8 (2006), *Per Anna Maria Ortese*, p. 242 : « l'uccello magico è infatti anche l'anima di Napoli lacera e derelitta, di una Napoli storicamente sofferente, dove

Ce paragraphe permet de comprendre comment des traits poétiques ayant accompagné Ortese depuis le début de sa carrière d'écrivaine, comme la mise au centre de la narration d'émotions intenses tirant vers le pathos, d'apparitions ponctuelles ou de rêveries plus poussées (plusieurs nouvelles d'*Angelici dolori* se présentent explicitement comme des fantasmes de la narratrice), ont pu acquérir au fil du temps des connotations politiques.

3. *Vision et vérité*

On ajoutera aux autres motifs déjà mentionnés, et contribuant à placer ses personnages et ses histoires sous le signe d'une opposition farouche à un monde dominé par la « raison » entendue comme instrumentale et par la recherche du profit économique, celui de la folie, présent dans diverses mesures dans chacun des textes étudiés : en particulier, Daddo et Jimmy Op atteignent l'acmé de leur perception du Mal dans le monde et de leur esprit de sacrifice lors d'épisodes clairement délirants, mais auxquels l'autrice attribue néanmoins la capacité de révéler des vérités mystérieuses. Arrêtons-nous un instant sur un passage emblématique de cet aspect de sa poétique.

Nous avons déjà parlé de la fameuse lettre délirante à Lincoln écrite par Op ; il est temps d'évoquer le passage hallucinatoire situé à la fin de *L'Iguana*, suivant la chute de Daddo dans le puits et précédant sa mort, pour tenter d'interpréter au moins l'un de ses éléments saillants.

L'essentiel de la « vision » de Daddo consiste en une scène de procès dont l'objet n'est pas tout de suite révélé, mais qui s'avère être le procès du meurtre de Dieu, dont

la scura e fredda vita geme (p. 19) ; esso diventa emblema di una antica cultura partenopea, pre-moderna e pre-illuministica e perciò pulsionale e pre-razionale, che lascia spazio al mistero e alle superstizioni, al sacro e al pagano, alle creature del sottosuolo (monacielli e gnomi), al gesto della follia e del sogno, al corporeo e al materno, al non-finito e alla porosità, alle infinite volute del barocco. Il canto del cardillo è, allora, quello di Napoli stessa, ovvero, quello, rinato, della sirena Partenope, da cui la città prende nome, morta in una grotta del golfo. E come quello delle sirene (che sono uccelli, prima di essere donne-pesce), il suo canto esprime l'assoluto e l'inattingibile e, come tale, rimane incomprensibile ai più. »

le protagoniste finit par réaliser qu'il s'est lui-même rendu coupable. En dépit de l'apparente référence à la religion chrétienne, l'image qui est proposée de la divinité suprême (« l'Altissimo ») va à l'encontre de toute la tradition, puisqu'elle est présentée sous la forme d'un papillon blanc. Citons la description qui en est faite et le commentaire préalable déclarant ouvertement la valeur de rupture qui doit lui être attribuée par rapport à tout l'imaginaire précédent :

Era, Lettore, se mai sei stato desideroso di conoscere le vere sembianze di colui del quale favoleggiamo da secoli, senza mai essere certi di averlo ravvisato, era, arrampicata e addormita su una foglia, una semplice farfalla bianca. Ma quale grazia doveva aver avuto volando sui prati e i cespugli in fiore, prima della tremenda sua morte ! Era un bruco debole e semplice, ma con pure ali che ancora, forse al respiro della intera aula, tremavano, in una parvenza di vita. Aveva antenne d'oro, e occhietti assai buoni, assai puri e tristi⁹⁰³.

L'adresse au lecteur, procédé abondamment utilisé par Ortese dans la trilogie et qui est l'un des aspects de sa technique narrative la rapprochant du roman *ottocentesco*, a ici pour effet de conférer une plus grande crédibilité à la description qui suit, en la mettant en lien avec toutes les autres qui ont pu être imaginées par le passé, et qui se retrouvent reléguées au rang de fantômes inexacts⁹⁰⁴. Cette opposition entre les « vere sembianze » et le verbe « favoleggiare » annonce le statut à accorder à l'apparition, à savoir celui de révélation d'une vérité fondamentale concernant l'humanité voire le monde entier. En outre, le fait de s'adresser directement au lecteur semble indiquer que le contenu de la description est entièrement imputable au narrateur et non à la

⁹⁰³ *Ig*, p. 164. Trad. fr., p. 180-181 : « C'était, Lecteur, si jamais tu as été désireux de savoir à quoi ressemble vraiment celui dont on raconte des fables depuis des siècles, sans jamais être certain de l'avoir reconnu, c'était, grimé et endormi sur une feuille, un simple papillon blanc.

Mais quelle grâce devait-il avoir eue en volant sur les prés et les buissons en fleurs, avant son effroyable mort ! C'était une chenille faible et simple, mais avec des ailes pures qui encore, peut-être au souffle de la salle entière, frémissaient dans une apparence de vie. Elle avait des antennes d'or, et des petits yeux très bons, très purs et tristes. »

⁹⁰⁴ La mise en scène d'une entité assimilée au Dieu catholique, mais contrevenant explicitement à l'imagerie traditionnelle le concernant, est un motif cher à Ortese. On peut citer la deuxième nouvelle de *L'infanta sepolta*, intitulée « Occhi obliqui », où la narratrice interagit avec Dieu, qui s'avère avoir l'apparence d'un jeune homme, à l'opposé de la « generale convinzione » qui en fait un vieillard à la barbe blanche. On peut également mentionner les évocations fantaisistes du Paradis et de ses habitants dans *Angelici dolori* (« La penna dell'angelo », « La villa »).

subjectivité du comte, bien que la scène soit apparemment située dans son esprit délirant – ce que rappellent par ailleurs les nombreuses références à ses perceptions ou à ses pensées avant et après le passage cité. On notera en outre que l'ensemble des verbes y sont conjugués à l'indicatif, dans des phrases clairement affirmatives, à l'opposé de la structure récurrente « gli parve/pareva che + subjonctif » que l'on a déjà observée ailleurs et qui revient à la page suivante. Ces différents éléments, auxquels s'ajoute le choix d'un symbole présent dans d'autres lieux de l'œuvre ortésienne – ne serait-ce que dans *Il cardillo* où, rappelons-le, la petite Sasà, figure emblématique de l'enfance négligée et souffrante, acquiert le surnom de *Paummella* qui signifie "papillon" en napolitain –, nous permettent d'affirmer que la scène revêt une importance allant bien au-delà de ce qu'elle révèle de la psyché du personnage malade, et qu'elle expose sous une forme symbolique une vérité inhérente à la "vision du monde" portée par l'ensemble du roman.

Cette vérité, qui se veut clairement subversive, passe comme on l'a dit par la remise en question des attributs traditionnellement associés au Dieu chrétien, mais aussi par l'appropriation très personnelle du motif nietzschéen de la mort de Dieu, matérialisé linguistiquement quelques pages plus tôt par l'exclamation insistante du marquis Ilario : « Dio è morto ! è morto ! è morto ! »⁹⁰⁵.

L'originalité de cette récupération se manifeste sur plusieurs plans, le plus évident étant celui de la transformation d'une divinité par essence immatérielle en un cadavre dont le « corps » peut être exposé ; le fait que ce corps soit celui d'une créature réelle appartenant au monde naturel fait bien entendu écho à la sacralité immanente de la nature et de ses habitants que nous avons identifiée comme un thème récurrent chez Ortese.

La deuxième particularité venant marquer une rupture avec la tradition est la fragilité du « Dieu » en question, qui se manifeste à travers le choix de l'espèce du papillon (aussi appelé métonymiquement « chenille » pour emphatiser encore sa

⁹⁰⁵ *Ig*, p. 159. Trad. fr., p. 175 : « Dieu est mort ! Il est mort ! Il est mort ! »

nature insignifiante), mais aussi et surtout par les adjectifs, lesquels sont connus pour avoir été un objet de remaniement privilégié de l'autrice lors des décennies de révision qu'elle a consacrées à ses romans et en particulier à *L'Iguana*⁹⁰⁶. Attardons-nous donc un instant sur l'adjectivation dans ce passage : on remarque en premier lieu le choix des couleurs, toujours très significatives dans la prose ortésienne, et qui correspondent en l'occurrence à ce que l'on pourrait attendre d'une description teintée de spiritualité et de connotations comme celle de pureté, avec l'adjectif « bianca » et le complément de nom « d'oro ». Les autres adjectifs employés sont : « semplice » x2, « debole », « pure »/« puri », « buoni » et « tristi ». Les notions de pureté et de bonté sont elles aussi entièrement compatibles avec les représentations traditionnelles du Dieu chrétien, au moins tel qu'il est décrit dans le Nouveau Testament ; elles rappellent surtout la caractérisation classique de son incarnation sur Terre, à savoir Jésus Christ, et plus encore l'apparence et l'attitude qui lui sont attribuées par Ortese elle-même dans la nouvelle déjà citée « La villa ». L'idée de simplicité renvoie également à cette même vision du Christ et de sa mère comme des êtres infiniment humbles et accessibles, qualités en revanche difficiles à associer à Dieu lui-même en tant qu'entité supérieure et omnipotente – ce dernier attribut, essentiel à la définition même de la nature de la divinité chrétienne, étant même nettement contredit par l'affirmation étonnante de la « faiblesse » de l'être décrit. La phrase suivante vient encore accentuer cette caractérisation au moyen de la répétition des deux adjectifs, renforcés par l'adverbe d'intensité : « un così semplice essere, e così debole » (« un être aussi simple, et aussi chétif »). Enfin, la « tristesse » qui clôt la description est tout aussi surprenante et peut s'expliquer par l'idée d'une divinité qui serait non pas souveraine du monde, mais (on l'a dit) immanente à ce dernier, et qui deviendrait alors une allégorie partielle

⁹⁰⁶ Nous renvoyons à la typologie des corrections apportées à *Il cardillo addolorato* par Farnetti, qui peut sans aucun doute être appliquée aux autres romans (d'autant plus à *L'Iguana*, qui avec *Il porto di Toledo* a tout particulièrement fait l'objet d'une frénésie de remaniements pendant de nombreuses années). Cf. Farnetti Monica, « Note ai testi. *Il cardillo addolorato* », *op. cit.*, p. 1042.

de l'existence tout entière, dans la mesure où celle-ci se définit par sa fragilité et par l'omniprésence de la souffrance.

Le dernier aspect de cet épisode qui mérite d'être mentionné est la valeur de tragédie absolue conférée par les personnages à la « mort de Dieu » et les connotations morales qui lui sont associées, bien loin des implications nietzschéennes associées à cette même image. Il est en effet souligné, juste après l'annonce du drame, que Daddo n'a alors plus aucun autre désir « se non il risorgimento di Dio, la sua liberazione dal sepolcro, e la restaurazione del Diritto »⁹⁰⁷ (où « Diritto » est sans doute à entendre dans le sens plus vaste de « justice »). Ce qui nous amène à compléter les significations allégoriques pouvant être assignées au papillon divin : ses caractéristiques en font implicitement un représentant de la nature et des êtres les plus faibles, et l'on peut alors en déduire que sa mort signifie plus largement la mort d'une morale spécifique, qui est celle dont Daddo souhaite la « restauration », mais aussi celle professée par Ortese avec la plus grande constance durant les dernières décennies de sa vie, fondée sur le respect de la nature entière et sur l'assistance à toutes les créatures dans le besoin. Si l'épisode peut à première vue paraître détaché du reste du roman, il nous semble en réalité parfaitement cohérent avec les connotations éthiques attribuables à l'histoire d'Estrellita ; on pense en premier lieu à la déploration implicite d'un rapport perdu avec la nature, mais aussi plus globalement à la dénonciation du processus d'infériorisation et de domination (notamment à travers l'animalisation) dont sont victimes les catégories d'êtres humains les plus fragiles.

Il y aurait beaucoup plus à dire de cet épisode hallucinatoire situé stratégiquement juste avant la fin du roman, mais nous nous arrêterons à ces quelques remarques, qui suffisent à fournir un exemple frappant de la manière dont Ortese traite les événements mentaux comme les rêves et, plus encore, les « visions » expérimentées par des personnages identifiés comme délirants : à savoir comme des faits dotés, ni plus ni moins que les faits « réels » (dont l'exactitude est d'ailleurs souvent mise en

⁹⁰⁷ Ig, p. 159. Trad. fr., p. 175 : « [...] que la renaissance de Dieu, sa libération du sépulcre, et la restauration du Droit. »

doute), de la capacité de révéler des vérités, aussi bien sur le personnage lui-même que sur le monde et l'existence humaine et non-humaine.

On a pu constater également que l'usage des « visions » et autres perceptions fantasmagoriques est étroitement lié à la dimension spirituelle portée par les romans. L'épisode que nous venons d'analyser parle de lui-même ; on peut placer sur le même plan la « vision » déjà citée du prince Neville sur les « Gradoni » de Chiaja, durant laquelle il observe une Elmina enfant comparée à un « Gesù bambino », anticipant la révélation future de l'esprit de sacrifice sous le signe duquel elle a placé son existence entière. Enfin, dans *Alonso e i visionari*, c'est dans la lettre adressée à Lincoln qu'apparaît l'expression équivalente de « piccolo Cristo » pour qualifier le puma, ouvrant la voie à la reconnaissance par les autres personnages de sa nature « angélique ».

Le rapport entre vision, vérité et spiritualité peut enfin s'expliquer par un autre aspect récurrent de l'œuvre ortésienne, qui constitue d'une certaine manière la raison profonde de son positionnement farouchement antirationaliste. Il s'agit de la conviction, prégnante dans les trois romans et explicitement affirmée par certains personnages d'*Alonso*, qu'il existe une dimension de l'existence fondamentalement incompréhensible. Cette dernière est rappelée de façon répétée à travers l'évocation des « secrets » et des « mystères » du monde (fût-ce sous la forme de leur négation par le personnage initialement très rationaliste qu'est Stella Winter) ou encore du « cœur de l'homme »⁹⁰⁸. Elle est également l'objet d'un bref dialogue entre Jimmy Op et le jeune Edwin, fiancé d'une amie des deux Américains ; les deux hommes partagent en effet l'idée que se trouverait au cœur du monde une dimension insondable et intrinsèquement liée à la notion de souffrance, centrale dans la pensée et l'œuvre ortésiennes :

« Dunque per lei, caro amico, il mondo ha qualcosa di non chiaro, di "disperato", per esprimerci semplicemente ? »

⁹⁰⁸ Voir AV, p. 15, 29, 118.

« Direi di sì [...] »⁹⁰⁹.

C'est encore sous la plume de Jimmy Op que l'on trouve enfin ce qui se présente comme une authentique définition du « sacré », dans laquelle on peut sans difficulté reconnaître un aspect essentiel de la pensée de l'autrice :

Comunque, di una cosa – a cui penso spesso – sono certo : che tali problemi (l'economico particolarmente) non possono risolversi senza tener presente il sacro, vorrei dire *l'imponderabile*, il *senza spiegazione* che è nella natura della vita, perfino – anzi soprattutto – dove essa è più umile e muta.

Cette conception de l'existant comme étant défini par son *mystère* impénétrable à la « raison » tant exaltée par la modernité se traduit, sur le plan des genres littéraires, par le choix du « mode » fantastique, préféré à un paradigme réaliste jugé inapte à saisir cette complexité ineffable. On trouve une formulation assez heureuse de cette idée dans la bouche du comte Daddo, auquel le jeune marquis Ilario a demandé ce qu'était le réalisme :

« Dovrebbe essere » rispose il conte un po' impacciato « un'arte di illuminare il reale. Purtroppo, non si tiene conto che il reale è a più strati, e l'intero Creato, quando si è giunti ad analizzare fin l'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione »⁹¹⁰.

C'est pour cette raison et pour toutes celles exposées plus haut que le passage, entre les deux « trilogies » ortésiennes, de l'autobiographie vers le fantastique n'implique pas un pur et simple éloignement par rapport au réel, mais plutôt une problématisation de ce dernier et une volonté de s'y confronter de manière plus profonde⁹¹¹.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 75-76. Trad. fr., p. 95 : « “Donc, selon vous et en peu de mots, cher ami, le monde aurait quelque chose de pas clair, de “désespéré” ?

– Je le pense.” »

⁹¹⁰ *Ig*, p. 60. Trad. fr., p. 61 : « Ce devrait être, répondit le comte un peu embarrassé, un art d'éclairer le réel. Malheureusement, on ne tient pas compte du fait que le réel est à plusieurs strates, et que la Création entière, quand on est arrivé à analyser jusqu'à la dernière strate, n'apparaît nullement comme réelle mais comme pure et profonde imagination. »

⁹¹¹ Pour approfondir cette question du rapport entre réel et fantastique, nous renvoyons à l'ensemble de la monographie déjà citée : SENO Cosetta, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, op. cit.

4. Ortese et les visionnaires

À la lumière de tout ce qui a été dit jusqu'à présent, nous pouvons désormais hasarder sans trop de risque un commentaire sur ce qu'Ortese (et avec elle la critique ortésienne) entend au juste lorsqu'elle parle de « vision ». Il s'agit en effet d'un terme fortement polysémique, et il peut être utile, plutôt que de s'attarder sur les acceptions les plus communes, de partir de son dérivé, « visionnaire », dont l'importance pour l'autrice est confirmée par le choix de l'inclure dans le titre de son dernier roman. Choix qui pourrait avoir directement découlé du fait que certains utilisent ce terme, selon un passage de *Corpo celeste*, comme une sorte de d'accusation d'éloignement par rapport au réel adressée aux écrivains « différents » (« diversi »), parmi lesquels elle s'inclut implicitement⁹¹².

a. Une polysémie éclairante

Examinons les acceptions de ce substantif proposées par le Trésor de la Langue Française informatisé :

A. –

1. [sens religieux, NdA] Celui, celle qui a ou qui croit avoir des visions surnaturelles.
2. Celui, celle qui a des idées extravagantes, farfelues.

B. –

1. Celui, celle qui perçoit ou qui croit percevoir la réalité profonde des choses, au-delà du visible, de l'immédiat ; *p. ext.*, auteur, artiste qui rend cette perception dans son œuvre.
2. Celui, celle qui a la prescience de l'avenir.

La « vision » peut donc selon les cas être associée à la spiritualité, à la folie, à l'idée de perception plus profonde que la normale ou encore à la capacité de prévoir l'avenir. On remarquera tout de suite que chacune de ces définitions, quoique dans des mesures variées, pourrait être utilisée pour décrire certains aspects ou personnages de la trilogie fantastique. La dernière est sans doute la moins pertinente à l'échelle de la trilogie et de l'œuvre ortésienne dans son entier, mais elle n'en est pas absente pour

⁹¹² CC, p. 30-31.

autant ; on peut citer notamment l'épisode où le prince Neville, dans *Il cardillo*, aperçoit dans la chapelle de la famille Civile (celle d'Elmina) plusieurs noms gravés dans la pierre et accompagnés de mystérieuses dates de naissance et de mort, dont il ne comprendra la signification que bien plus tard⁹¹³. C'est ainsi que sont annoncés dès le début du roman les destins tragiques de « Babà », le fils d'Albert et Elmina, ainsi que du Lutin Hieronymus Käppchen, au travers d'une « vision » dont il est alors impossible de savoir s'il s'agit d'une hallucination ou d'un phénomène fantastique ayant une valeur prophétique.

Cette scène, qui acquiert tout son sens *a posteriori*, nous offre un bon exemple de la manière dont les différents types de « visions » et de « visionnaires » tendent dans la narration ortésienne à se mélanger au point d'être indiscernables : on voit en effet régulièrement des personnages assister à des scènes perçues à travers le sens de la vue, dont ils ont eux-mêmes du mal à identifier la vraie nature, hésitant entre hallucination, phénomènes réels et explicables et apparitions surnaturelles. Le prince Neville s'interroge ainsi à plusieurs reprises au cours du roman sur sa propre santé mentale (alors que sa familiarité avec certaines pratiques magiques devrait logiquement le prédisposer à une plus grande ouverture face aux faits étranges dont il se retrouve observateur). C'est aussi le cas du professeur Decimo dans *Alonso*, qui se demande si les « retours » du puma, ainsi que d'autres faits étranges, sont réels ou sont le fruit de son esprit dérangé⁹¹⁴, après avoir d'abord craint pour la santé mentale de son fils Julio qui a pris un chien pour Alonso⁹¹⁵ ; enfin, nous avons déjà analysé le rapport entre la « folie » de Daddo et le caractère révélateur de ses hallucinations.

Pour revenir à la définition de « visionnaire » citée plus haut, la formulation des acceptions A1 et B1 est particulièrement significative, en ce qu'elles proposent toutes deux une alternative entre deux options apparemment mises sur le même plan par la coordination simple au moyen de la conjonction « ou », alors que l'on pourrait

⁹¹³ CA, p. 116.

⁹¹⁴ Voir la « Quinta Lettera » du professeur Decimo à Jimmy Op : AV, p. 93-97.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 84-85.

supposer que la différence entre « percevoir » et « croire percevoir » est tout sauf un détail. Cela nous permet de comprendre que le sens même des mots « vision » et « visionnaire » comprend en son cœur cette hésitation entre deux explications possibles qui, nous l'avons vu, est à la base du « mode » fantastique et de son appropriation par Ortese : toute « vision » est sujette à la possibilité de sa remise en question aussi bien par celui qui l'expérimente que par son entourage, mais cela n'invalide pas sa capacité à faire émerger des vérités, qu'elles concernent le futur, le passé ou encore des strates du présent inaccessibles aux perceptions habituelles. Au contraire, le soupçon de trouble psychique portant sur les personnages les plus visionnaires ne fait que renforcer l'idée qu'ils posséderaient la faculté de voir ce que les autres ne voient pas, et qui est pourtant essentiel à une véritable compréhension du monde. Cette idée d'un lien étroit entre folie et rejet des conventions, perçues comme un carcan nocif à la vie même, est exprimée dans *Alonso* par un personnage secondaire, le docteur Ingres, qui s'occupe de Jimmy Op durant sa maladie et qui est une figure caractérisée par sa bonté et sa sagesse :

vi è nella pazzia, o rovesciamento delle convinzioni comuni, non so quale beneficio per l'umanità, la cui estrema miseria, anche dei ricchi, dei magnati e perfino degli spiritualisti, è data spesso dal vivere *immobile* sui propri piedi ; e quindi coloro che sopportano, per amore di un cucciolo (e non di carriera o altro), tale male, si dovrebbe guardarli come ai venti terribili dell'autunno, che pongono fine alla calura e alle varie malattie intestinali dell'afa estiva⁹¹⁶.

Le rapport à la folie qui se manifeste dans cette citation ainsi que dans ses différentes incarnations au sein des romans est en grande partie similaire à ce que l'on a observé chez Volponi (on pense à des personnages comme Anteo Crocioni ou Gerolamo Aspri), en lien avec le « renversement » de la réalité et des valeurs. La notion de vérité est alors étroitement corrélée à celle de subversion, poétiquement évoquée

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 189. Trad. fr., p. 241 : « il y a dans la folie – ou renversement des convictions communes –, je ne sais quel bénéfice pour l'humanité, dont l'extrême misère, y compris celle des riches, des magnats et même des spiritualistes, vient souvent du fait qu'ils vivent *immobiles* sur leurs pieds ; et donc, ceux qui supportent ce mal, par amour d'un petit puma (et non de leur carrière ou autre), devraient être considérés comme les vents terribles de l'automne, qui mettent fin aux grandes chaleurs et aux diverses affections intestinales dues à la touffeur estivale. »

par Ingres à travers l'image des « terribles vents de l'automne », dans laquelle il ne serait pas absurde d'aller jusqu'à trouver des accents révolutionnaires.

On peut remarquer au passage la manière qu'a Ortese de placer dans la bouche ou sous la plume de ses personnages, et parfois de ses narrateurs, des formulations directes voire quelque peu didactiques des significations profondes devant être attribuées à la narration. Cet aspect, qui constitue selon nous une invitation partielle à relativiser la « difficulté » attribuée aux romans (du moins à *L'Iguana* et *Alonso*) par la critique et par l'autrice elle-même, s'accompagne cependant d'une accumulation de symboles rarement identifiables de façon univoque ; il nous semble pouvoir affirmer que ces deux dimensions sont largement complémentaires et contribuent à la richesse et à la profondeur d'une œuvre qui s'offre à différents niveaux de lecture.

Il nous faut préciser que la proximité des deux sens principaux de « vision », comme folie et comme révélation (du futur ou de l'invisible), est très classique en soi ; proximité entendue à la fois comme hésitation entre les deux et comme lien de cause à effet, la folie pouvant être dé-pathologisée et perçue comme une manière de percevoir le monde à rebours des conventions, faisant ainsi émerger ce qui peut être caché au sens commun. La dimension éminemment morale et spirituelle des vérités portées par les personnages ortésiens, mais aussi l'assignation de ces derniers (surtout au comte Daddo et au professeur Op) à un destin de sacrifice faisant d'eux des sortes de martyrs⁹¹⁷, nous autorise à les rapprocher d'une certaine tradition catholique dont saint François d'Assise est la figure la plus emblématique. On pense notamment à l'épisode fondateur du renoncement aux biens terrestres, acte de folie aux yeux de son père et des autres spectateurs, qui manifeste en réalité une prise de conscience de la vanité de l'existence privilégiée qu'il avait menée et une volonté d'embrasser un mode de vie radicalement différent. Comme c'est souvent le cas, les hagiographies

⁹¹⁷ Cette lecture de la conclusion de *L'Iguana*, déjà autorisée par la version publiée du roman, est ultérieurement validée par une version alternative dans laquelle on voit Daddo subir un véritable supplice dans un épisode (peut-être fruit de son délire) où plusieurs indices invitent à le voir comme une figure christique. Voir « Appendice IV », dans BALDI Andrea, « Note ai testi. *L'Iguana* », in *Romanzi* (vol. II), *op. cit.*, p. 978-995.

mentionnent le rôle qu'aurait joué un rêve dans sa conversion, et les étapes de son parcours sont naturellement marquées par un certain nombre de visions présentées comme d'inspiration divine. Il nous semble alors pouvoir affirmer que le traitement du thème des « visions » dans les romans ortésiens possède de fortes affinités avec la tradition hagiographique, qui pourrait en avoir été l'une des sources d'inspiration directes ou indirectes.

b. Les « différents » et les poètes du « Vrai »

Il est temps d'avancer une tentative de définition plus spécifique de ce que seraient les « visionnaires » selon Ortese. La réponse est à chercher dans le passage déjà mentionné de *Corpo celeste*, où l'on trouve le terme employé dans un sens apparemment dépréciatif, comme un qualificatif négatif (mis dans la bouche d'un public ignorant) accolé à ceux qu'elle nomme pour sa part les « *diversi* » (« *différents* »), ou encore les écrivains « *reali* » (« réels »), ainsi décrits :

Chi era scrittore, naturalmente; chi era portato a comunicare in una forma non rozza, ma dolce, qualcosa che aveva capito ; chi, essendo questo tipo di scrittore *reale*, non fabbricato, e per lui, dunque, la *verità* del vivere veniva prima di ogni convenienza del vivere, e un certo dovere prima di ogni fortuna [...], fu subito fuori della sua terra [...], sbalzato dalla vita attiva di tutti alla terra d'ombra, dove la vita è solo tentativo, dei *diversi*, degli ultimi⁹¹⁸.

Elle donne ensuite de ces « différents » une longue définition, chargée des accents lyriques propres aux passages dans lesquels ses convictions éthiques se manifestent avec la plus forte intensité :

I veri *diversi*, per mia esperienza, [...] sono di sempre : sono i cercatori d'identità, propria e collettiva, e nazionale, e d'anima. Coloro che videro il cielo, che mai lo dimenticarono, che parlarono al disopra dell'emozione, dove l'anima è calma. Che non credono, o credono poco, ai partiti, le classi, i confini, le barriere, le fazioni, le armi, le guerre. [...] Quelli che vedono il dolore, l'abuso ; vedono la bontà e l'iniquità, dovunque siano, e sentono come dovere

⁹¹⁸ CC, p. 30. Trad. fr., p. 33-34 : « L'écrivain, naturellement ; celui qui était porté à transmettre sous une forme délicate, sans grossièretés, ce qu'il avait compris, celui qui, étant cette sorte d'écrivain *réel*, non fabriqué, pour qui la *vérité* de la vie passait donc avant les bienséances, et un certain devoir avant tout succès [...], fut tout de suite chassé de sa terre [...], expédié de la vie active de tout un chacun vers la terre d'ombre des *différents*, des derniers [...]. »

il parlare. I cercatori di silenzio, di spazio, di notte, che è intorno al mondo, di luce, che è intorno al cuore. Questi *diversi*, che vorrebbero semplicemente dare il senso del segreto umano, e trovare, o indicare, il rapporto di dovere tra vita e vita, non dovrebbero, io penso, essere considerati scrittori moralistici o politici⁹¹⁹.

Ce paragraphe d'une grande densité nous donne des indications essentielles pour comprendre à la fois le rôle qui devrait être selon Ortese celui de l'écrivain et les personnalités de ses personnages les plus marginaux et « visionnaires » – le polyptote « vedono »/« videro » nous autorise à considérer le terme comme un quasi-synonyme des « diversi » tels qu'ils sont ici définis –, qui, au moins de ce point de vue, apparaissent tous comme des alter-ego de leur créatrice. La dernière phrase, en particulier, explicite la relation de cette dernière à la politique, confirmant ce que nous avons déjà dit plus haut à propos de l'évolution de ses rapports avec le Parti communiste : on observe d'une manière générale un désintéret pour tout ce qui relève de la « politique » au sens étroit du terme, généralement comprise comme idéologie de parti ou comme lutte mesquine en vue du pouvoir (d'où l'affirmation, quelques lignes plus haut, de ne pas croire dans les « partis » et les « factions »). C'est cette définition limitante de la notion qui justifie son refus d'être étiquetée comme une écrivaine politique ou encore « moraliste », terme également chargé de connotations négatives en lien avec les idées de simplisme et de rigidité. Ce rejet n'est qu'en apparence incompatible avec l'assignation déjà citée d'Ortese, à laquelle nous souscrivons, au statut d'« écrivaine morale », confirmé dans cet extrait par l'emploi (habituel) d'un lexique renvoyant précisément à la sphère de la morale et de la justice : « dolore », « abuso », « bontà », « iniquità », mais aussi et surtout le terme « dovere ». Les deux occurrences de ce terme et leurs compléments – « parlare » et « tra vita e

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 30-31. Trad. fr., p. 34-35 : « Les vrais différents, d'après mon expérience, sont autres, et de toujours : ce sont les quêteurs d'identité, personnelle ou collective, voire nationale – et d'âme. Ceux qui ont vu le ciel, ne l'ont jamais oublié, et ont parlé par-delà l'émotion, là où l'âme est calme. Ceux qui ne croient pas, ou croient peu, aux partis, aux classes, aux frontières, aux barrières, aux factions, aux armes, à la guerre. [...] Ceux qui voient la souffrance, l'abus ; qui voient la bonté ou l'iniquité, où qu'elles soient, et ressentent le devoir d'en parler. Les quêteurs de silence, d'espace, de la nuit qui est autour du monde, et de la lumière qui entoure le cœur. Ces *différents-là*, qui voudraient donner simplement le sentiment du secret humain, et trouver, ou signaler, la relation de devoir qu'il y a entre les vies, ne devraient pas, je pense, être considérés comme des écrivains moralistes ou politiques. »

vita » – suggèrent en filigrane l'existence d'une équivalence entre le devoir moral de tout être humain à l'égard du reste du vivant et celui de l'écrivain qui est tenu à une forme d'« engagement », que ce soit à travers la dénonciation de l'« iniquité » ou l'affirmation de valeurs positives existantes pouvant constituer les bases d'une profonde refondation éthique et sociale. L'utopisme est donc l'une des principales manières dont peut se traduire cette obligation morale de l'intellectuel, ce qui nous semble être indiqué implicitement par la périphrase poétique « quelli che videro il cielo, che mai lo dimenticarono ». On ne saurait conclure l'analyse de ce paragraphe sans relever l'expression « dare il senso del segreto umano », qu'une lecture superficielle pourrait interpréter comme le désir de « donner du sens » au secret et donc de l'expliquer, mais qui signifie plus probablement le contraire, à savoir l'importance de savoir reconnaître et respecter le mystère inhérent à l'existence humaine, déjà évoquée au début de ce chapitre ; cette hésitation est due à la polysémie du substantif italien « senso », qui peut se traduire par « sens, signification » (première lecture) ou par « sentiment » (deuxième lecture).

Ces positionnements théoriques sont logiquement corrélés à la création d'un canon littéraire personnel, celui des « *poeti della Visione, del Vero* »⁹²⁰ (« *poètes de la Vision, du Vrai* » ; l'association entre vérité et visionnarisme ne saurait être plus clairement énoncée), qui s'avèrent être tous des auteurs de langue anglaise. Pour ne citer que certains membres de la liste qui est relativement longue, on retiendra les noms de Keats, Stevenson, Brontë, Austen, Shakespeare, Poe, Dickinson, Melville. Ortese explique ensuite leur particularité (ou « différence ») :

Nessuno, come un tempo gli Inglesi e gli Americani, ha scoperto e cantato il Mondo – cantato, anche quando *narrava* – la sua meravigliosa *Non Realtà*, che è il vero. [...] Essi hanno *elevato* l'intero reale, che giaceva in eventi di sangue e dati storici, a quello che era stato nel tempo (ma tutti avevano dimenticato) : verità e gioia. Educazione, anche, al “buon governo”, del terrestre e il fantastico⁹²¹.

⁹²⁰ « Piccolo drago », *op. cit.*, p. 176.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 177.

Aux éléments déjà identifiés comme le propre des visionnaires, c'est-à-dire un rapport privilégié à la vérité grâce à la faculté de voir au-delà des apparences ce qui est invisible, s'ajoute ici une allusion à ce que l'on peut nommer génériquement la dimension « écologique » de ces écrivains. Elle n'est pas développée dans cet entretien, mais se trouve à la base de la primauté accordée dans *Alonso* à un autre auteur, Ralph W. Emerson, qui est avec Henri Thoreau l'un des fondateurs du transcendantalisme américain. Ce mouvement, inspiré à la fois par le romantisme européen et par l'idéalisme allemand, est à l'origine de l'image idéalisée, typiquement nord-américaine, d'une nature vierge de toute action humaine (ou « wilderness ») et qui doit à tout prix être protégée contre cette dernière. Il prône, en réaction contre le positivisme matérialisme de son époque, le retour à une spiritualité et une sagesse fondées sur la récupération d'une relation avec la nature sauvage ainsi que d'une pureté perdue, originellement inhérente à l'humanité. En lien avec ces idées, le transcendantalisme se constitue très tôt comme un mouvement de contestation de l'exploitation extrême de la nature, et peut à ce titre être considéré comme précurseur de l'écologie moderne. La référence récurrente à ce penseur dans un roman dont l'un des noyaux thématiques est la perte irrécupérable d'une relation édénique à la nature prend alors tout son sens. L'une des allusions les plus significatives est placée sous la plume du professeur Decimo (qui, rappelons-le, est l'auteur d'une théorie centrée sur le détachement complet de la nature et de l'animalité au profit d'un règne absolu de la raison humaine), selon lequel l'ère des grandes utopies sociales et naturalistes, associée aux pères fondateurs des États-Unis, est définitivement révolue :

Dormite anche voi, Jefferson, Emerson, Lincoln, vecchi e falsi padri di Europa.
Non simulate più di essere svegli, grandi Teste di Pietra, la vostra missione,
almeno qui, è terminata per sempre⁹²².

Decimo confirme ainsi, tout en attribuant à cette rupture un signe positif, un constat qui avait déjà été fait avec amertume par Jimmy Op dès le début du roman, lors d'une conversation avec son amie Stella Winter : « È tutto cambiato dai tempi di

⁹²² AV, p. 136.

Emerson ». Cette remarque intervient précisément au cours de réflexions sur la mentalité d'Antonio Decimo et le mépris de la nature dont il fait preuve, à l'opposé d'un mode de pensée qu'Op semble percevoir comme typiquement américain⁹²³ :

Ma forse vedo le cose da americano... noi non abbiamo un vero culto *della mente*, non vediamo differenze, in fondo, tra un teorema e un albero, tra natura e uomo. O non più⁹²⁴.

c. Visionnaires et utopie

Qui sont, alors, les « visionnaires » évoqués dans le titre du roman ? Pour Cosetta Seno, il ne fait pas de doute qu'Emerson, ainsi que Thoreau, l'autre auteur transcendantaliste cité dans *Alonso*, font partie de cette catégorie (à laquelle on ne peut qu'ajouter des personnages comme le professeur Op⁹²⁵ et le petit Decio), dont elle donne la définition suivante :

Ovvero gli uomini e le donne che hanno la capacità di porsi quelle domande semplici e che pochi hanno il coraggio di fare, coloro che sanno superare la pesantezza e l'inevitabilità del presente storico per guardare al senso delle loro azioni in un futuro che si può ancora cercare di modificare ; infine, coloro i quali che [sic] non hanno perso la memoria del passato e che sanno proiettarla nel futuro⁹²⁶.

Cette description met en évidence le lien indissociable entre visionnarisme et utopie, cette dernière se fondant précisément sur l'inacceptabilité du monde existant et le refus d'abandonner tout espoir de changement, aussi peu probable soit-il.

⁹²³ Voir, pour un commentaire sur la façon dont ce dialogue pourrait impliquer une critique implicite au manque, en Italie et en Europe, d'une tradition philosophique questionnant les rapports entre humanité et nature, DI ROSA Rossella, « "La Question Animale" di Anna Maria Ortese », *op. cit.*, p. 141-142.

⁹²⁴ AV, p. 20. Trad. fr., p. 22 : « Mais peut-être vois-je les choses à l'américaine... nous n'avons pas, nous autres, un vrai *culte de l'esprit*, nous ne percevons aucune différence fondamentale entre un arbre et un théorème, entre la nature et l'homme. Plus maintenant, en tout cas. »

⁹²⁵ Il est d'ailleurs qualifié par la narratrice, à la fin du roman, de « reprobato o visionario ». *Ibid.*, p. 225.

⁹²⁶ SENO Cosetta, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, *op. cit.*, p. 139. Trad. « C'est-à-dire les hommes et les femmes qui ont la capacité à se poser les questions simples que peu de gens ont le courage de se poser ; ceux qui savent dépasser la pesanteur et l'inévitabilité du présent historique pour se préoccuper du sens de leurs actions dans un futur que l'on peut encore essayer de modifier ; enfin, ceux qui n'ont pas perdu la mémoire du passé et qui savent la projeter dans le futur. »

Pour résumer tout ce que nous avons dit jusqu'à présent, les « visionnaires » seraient alors ceux et celles qui sont capables de voir ce qui est caché par la matérialité trompeuse de l'existant, à savoir principalement tout ce qui relève de l'injustice ainsi que toutes les forces souterraines qui s'y opposent (l'amour, la bonté, etc.) ; ils se définissent en outre par le courage qui leur permet de s'opposer activement (par l'écriture ou par des actes concrets) à cette "réalité" conventionnelle et corrompue, au risque d'être taxés d'excentricité voire de folie. Quant au contenu de cette « vision » allant jusqu'au cœur du réel, il englobe tout ce qui est fondamentalement intolérable, y compris les aspects de la condition humaine les plus refoulés comme la souffrance d'avoir perdu une relation harmonieuse avec le monde naturel. Il est temps désormais de nous pencher sur les implications d'une incise que nous n'avons pas relevée, dans le passage de *Corpo celeste* examiné ci-dessus : « vedono la bontà e l'iniquità, dovunque siano, e sentono come dovere il parlarne »⁹²⁷. Cette précision à la fois vague et infiniment inclusive, « dovunque siano », exclut par essence toute possibilité de se concentrer sur une cause spécifique à l'exclusion des autres, traduisant la sensibilité extrême d'une autrice qui fut amenée à souffrir profondément de la totalité des injustices dont elle avait connaissance, que ces dernières portent sur des êtres humains ou non-humains. Elle nous donne par conséquent une première indication sur une dimension de l'éthique ortésienne que nous avons déjà effleurée à diverses reprises mais dont il nous faut à présent démontrer le caractère central et systématique, à savoir sa perception de toutes les injustices et de toutes les dominations comme étant structurellement liées.

⁹²⁷ CC, p. 31. L'italique est de notre main.

II. Une intersectionnalité exprimée par des figures d'opprimés à l'identité nomade

On l'a vu, l'un des principaux objets de la « vision » profonde à laquelle seules certaines personnes dotées d'une sensibilité particulière peuvent accéder est la souffrance qui imprègne le monde et l'existence de tous les êtres vivants. Le monde invisible qui est selon Ortese la seule réalité authentique peut en effet être considéré comme composé de deux facettes complémentaires : d'un côté l'intuition d'un monde différent, rempli de présences surnaturelles et de joie – c'est le volet utopique de sa conception du réel –, et de l'autre la perception des principes désespérants qui gouvernent concrètement le monde, à savoir la souffrance comme base de l'unité du vivant, ainsi que ses manifestations les plus inacceptables que sont les abus du plus fort contre le plus faible. Au-delà du caractère universel de cette condition misérable, certains êtres s'avèrent en effet être tout particulièrement promis à un destin fait de délaissement, d'humiliation et de mauvais traitements ; ce sont ces « creature del dolore » (« créatures de la douleur ») qui, comme le relève Franz Haas, sont systématiquement placées au centre des narrations d'Ortese⁹²⁸. Ce choix récurrent répond à l'objectif assumé de dénoncer l'oppression des plus fragiles, d'affirmer son amour pour les opprimés de toutes natures et de leur apporter une reconnaissance voire une « voix » à travers l'écriture.

C'est sur cette dimension que nous souhaitons nous arrêter à présent, dans la mesure où il s'agit de l'un des piliers de l'éthique ortésienne du « secours » que nous avons déjà abordée à propos des écrits non narratifs d'Ortese et sur laquelle nous reviendrons ; nous tenterons donc de donner un aperçu de la façon dont l'écriture de l'autrice napolitaine parvient à construire, œuvre après œuvre, une pensée de

⁹²⁸ HAAS Franz, « In difesa dell'inanità », *Belfagor*, IL, 1, 1994, puis in ORTESE Anna Maria, *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998)* (éd. HAAS Franz et ROGNONI Francesco), Mergozzo, Sedizioni, 2016, p. 177.

l'oppression proche des théories de la convergence des dominations que l'on retrouve par exemple dans le posthumanisme ou l'écoféminisme.

1. *Animalité et enfance*

L'un des nombreux points communs qui sautent aux yeux à la lecture de *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* et *Alonso e i visionari* est la co-présence et la proximité affective et existentielle de figures d'enfants et d'animaux. Le cas du premier roman est particulièrement flagrant dans la mesure où ces catégories y sont fondues en un seul personnage dont elles représentent les deux pôles identitaires principaux (auxquels on peut ajouter l'appartenance au genre féminin), et jouent chacune un rôle essentiel dans l'assignation d'Estrellita au statut de représentante de tous les opprimés.

La première raison de ce rapprochement systématique réside dans le fait que le visionnarisme et la capacité à entrer en relation avec l'Autre sont étroitement associés chez Ortese à la sensibilité particulière des enfants⁹²⁹, ce qui se traduit par la mise en scène de *rencontres* authentiques et de profonds liens affectifs entre des personnages de petits garçons et petites filles et des « bêtes » capables d'entrer en symbiose avec eux. On songe au chardonneret le plus ancien du deuxième roman, celui dont la mort aurait provoqué le désespoir à son tour mortel d'une petite sœur d'Elmina (nommée tantôt Florida, tantôt Nadina) ; mais aussi et surtout à la relation fusionnelle entre le petit Decio et le bébé puma qu'il a nommé Alonso, dans laquelle on peut percevoir un écho des couples symbiotiques enfant-chien qui illuminent les histoires par ailleurs très sombres d'Elsa Morante⁹³⁰.

⁹²⁹ Tondello liste d'ailleurs l'enfance, avec l'angoisse et la maladie, parmi les principales conditions permettant d'accéder à la « vision » de l'Autre (que ne permet pas la rationalité). TONDELLO Elisabetta, *Construction and Disruption*, *op. cit.*, p. 112.

⁹³⁰ Citons notamment le couple Arturo-Immacolatella dans *L'isola di Arturo*, et surtout l'histoire d'amour inconditionnel, dans *La storia*, entre le petit Useppe et la superbe Bella (ainsi que dans une moindre mesure celle qui la précède entre son grand frère Nino et le chien Blitz qui meurt dans un bombardement). Plusieurs travaux ont déjà mis en évidence la grande proximité idéologique et poétique entre Morante et Ortese. Pour ne rappeler que l'étude la plus complète : BORGHESI Angela, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, *op. cit.*

Leur rencontre est immédiatement marquée par une sorte de reconnaissance réciproque, qui pousse Decio à s'approcher et le « cucciolo » à se coucher sur le dos devant lui, dans un acte de confiance surprenant étant donné le contexte et l'espèce sauvage à laquelle il appartient. Ils deviennent alors inséparables et le restent pendant le bref laps de temps qui précède la mort tragique de Decio ; par la suite, selon son père – dont les lettres sont notre seule voie d'accès à cette période –, Alonso aurait affiché des comportements étranges suggérant fortement qu'il aurait été frappé par la disparition de son ami au point de ne jamais cesser d'en souffrir⁹³¹. La description de leur relation laisse entrevoir la disparition totale de la barrière biologique, puisque (comme c'était déjà le cas pour Elmina et le Lutin) ces deux êtres appartenant pourtant à des espèces bien différentes semblent se percevoir comme des « frères » : « Sempre insieme, i due piccoli, come fratelli » (l'adverbe « come », s'il semble à première vue introduire une simple comparaison, pourrait aussi être interprété dans le sens de « in qualità di », signifiant alors que le lien de fraternité est à leurs yeux effectif et non métaphorique). La même barrière est également remise en question par le fait qu'elle ne les empêche pas d'établir une communication parfaite (de façon similaire à celle d'Useppe et Bella dans *La storia*) : « Creature simili, uguali parlano con una voce sola, d'affetto felice, inesprimibile »⁹³². Les deux adjectifs mis en italique par l'autrice résument bien la raison pour laquelle ces deux catégories, les enfants et les animaux, jouent dans son œuvre des rôles narratifs et symboliques presque identiques : c'est qu'ils sont en réalité véritablement semblables et même « frères », plus unis encore dans le continuum ontologique au cœur du credo d'Ortese que ne le seront jamais un être humain et une «bête» adultes. Ce lien de parenté prend aussi dans d'autres passages la forme d'une attitude « paternelle » d'Alonso vis-à-vis de Decio, face à laquelle le professeur Decimo semble avoir éprouvé une jalousie qui a sans doute joué un rôle dans sa détestation pour le félin :

⁹³¹ AV, p. 40 et 54.

⁹³² *Ibid.*, p. 37-38.

La sua devozione [...] per il bimbo, la luce nei suoi occhi, quando gli sguardi s'incontravano, un non so che di *paterno*, non rida, che era nello sguardo del puma, di *soddisfatto*, fissando, contemplando il figlio di quell'intellettuale, era ciò, io credo, che agitava il padre⁹³³.

La remarque, qui peut paraître étonnante étant donné l'âge du puma qui est tout aussi immature que le petit garçon, devient plus compréhensible lorsque Jimmy Op revient sur le sujet quelques pages plus loin :

Il puma non pareva una bestia, le dirò, in quel momento. Guardava il bimbo come fosse... mi perdoni la stranezza, sì, mi perdoni... ma non riesco a esprimere meglio la bontà di quegli occhi. E – orribile, sì, per un intellettuale come Decimo – lo guardava *come fosse un padre*, un padre di umanità, o vicino a qualcosa di più bello, più degno. [...] Era come se lo avesse *ritrovato*, comprende ? Come se fossero una famiglia ! Un figlio e suo padre⁹³⁴.

L'incise, qui souligne l'incompatibilité des idées avancées avec les théories empreintes du rationalisme le plus cynique du professeur Decimo, rend tout à fait claire les implications anti-anthropocentristes de ce passage et plus généralement de l'histoire de la relation entre les deux petits êtres, qui vient perturber les certitudes de l'intellectuel concernant la séparation et la supériorité de l'humanité vis-à-vis de la nature et des animaux. L'opposition entre les deux « pères » de Decio acquiert en outre, à la lumière de l'insistance sur la « bonté » du puma, une valeur encore plus subversive dans la mesure où c'est ce dernier qui est clairement présenté comme *supérieur* à son rival humain, au moins sur le plan moral et du point de vue de la capacité à être un "bon" père, aimant et capable de comprendre son fils. Mais l'expression la plus paradoxale est sans aucun doute le qualificatif « padre di umanità » accolé à un personnage non-humain, à laquelle on peut cependant apporter de possibles explications en la mettant en lien aussi bien avec notre commentaire

⁹³³ *Ibid.*, p. 39. Trad. fr., p. 48 : « [Sa] dévotion [...] envers l'enfant, l'éclat de ses yeux quand leurs regards se rencontraient, un je-ne-sais-quoi de *paternel*, ne riez pas, qui était dans les yeux du puma, de *satisfait* quand ils se fixaient, en contemplation, sur le fils de cet intellectuel, voilà, je crois, ce qui tourmentait le père. »

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 47-48. Trad. fr., p. 59 : « Eh bien, le puma, à ce moment-là, n'avait rien d'une bête. Il regardait l'enfant comme s'il était... pardonnez-moi cette bizarrerie, oui, pardonnez-la-moi... mais je n'arrive pas à dire autrement la bonté de ce regard. Oui – et ce devait être horrible pour un intellectuel de l'espèce de Decimo –, il le regardait *comme s'il était un père*, un père en humanité, ou proche de quelque chose de plus beau, de plus digne. [...] C'était comme s'il l'avait *retrouvé*, comprenez-vous ? Comme s'ils formaient une famille ! Un fils et son père. »

précédent qu'avec le reste du texte, ou encore avec les conceptions formulées ailleurs par l'autrice. La nature exacte du génitif exprimé par la conjonction « di » n'est pas tout à fait claire à première vue. L'un des sens qui pourraient lui être attribués, corroboré moins par la syntaxe que par la suite du roman (ainsi que par la possible analogie de construction avec l'expression « padre di famiglia »), est celui de père *de l'humanité* : rappelons que le « Cucciolo » finira par être considéré comme une figure angélique voire christique, à laquelle un personnage aussi "cartésien" que Stella Winter pourra adresser d'authentiques prières. L'autre interprétation, plus conforme aux règles grammaticales, consisterait à voir l'« humanité » non comme une essence ou une espèce biologique, mais plutôt comme une vertu et un objet d'apprentissage, dont le puma serait alors un « père » au sens de modèle ou de maître. Comment une bête sauvage peut-elle être désignée comme apte à donner des leçons d'humanité à un être humain ? L'idée qui sous-tend cette expression ainsi que plus globalement l'opposition explicite entre les figures du professeur Decimo et du puma Alonso, autour de laquelle tout le roman est construit, est qu'une bête peut tout à fait être plus « humaine » qu'un homme, à la condition d'entendre la notion d'humanité dans un sens spécifique, c'est-à-dire comme étant liée à la possession de certaines qualités morales plutôt qu'à l'appartenance à une espèce biologique⁹³⁵. La principale de ces qualités, rappelons-le, est selon Ortese la « fraternità col mondo della natura »⁹³⁶, à l'opposé de la logique de domination, d'exploitation et de destruction qui caractérise largement la relation contemporaine entre humain et environnement. Selon cette redéfinition, il va de soi que le père de Decio, avec le cynisme et l'anthropocentrisme exacerbé de ses théories, se situe du côté de l'inhumain, tandis que le puma incarne au plus haut point cet esprit de fraternité inter-espèces qui serait la marque de l'humanité authentique. C'est en ce sens, et plus largement en raison de la « bonté » qui est fréquemment citée comme son attribut le plus évident, qu'il peut en quelque sorte se

⁹³⁵ Voir *supra*, p. 442-443.

⁹³⁶ « L'inferno degli animali », *op. cit.*, p. 157.

substituer au professeur universitaire dans le rôle de « père d'humanité » que ce dernier est incapable de remplir.

Mais cette idée de paternité ne se limite pas à la relation entre Decio et Alonso : Decimo relate en effet comment son fils aîné, Julio, croyant reconnaître Alonso dans le « *grosso cane dall'aspetto orribile* », l'interpelle au moyen de plusieurs appellatifs affectueux, parmi lesquels « *babbo santo* » (« mon saint papa »)⁹³⁷, l'expression faisant d'ailleurs directement écho au « *babbo* » adressé à son père par téléphone quelques lignes plus haut. Mais c'est l'adjectif employé, relativement dénué de sens dans le contexte de la relation entre un enfant ou adolescent et son animal de compagnie, qui doit aiguiller vers notre lecture ; il nous semble en effet probable que les liens noués entre Alonso et ces deux jeunes garçons délaissés affectivement par leur père préfigurent le statut qu'il acquerra plus tard, à savoir celui d'entité sacrée veillant sur les plus faibles. Le substantif « *padre* » lui-même, s'il renvoie initialement à la notion de parenté, s'élargit alors pour embrasser la connotation spirituelle liée à l'analogie avec le Dieu chrétien, auquel Alonso semble d'ailleurs se substituer entièrement dans la mesure où ce dernier est absent du roman (alors que, rappelons-le, de nombreuses allusions au Dieu catholique ainsi que plus largement à l'Église et à la foi chrétiennes étaient présentes dans les deux autres romans fantastiques). C'est ainsi que Stella Winter pourra, bien plus loin dans le texte, lui adresser une seconde prière dans laquelle on trouve cette double apostrophe : « *caro cucciolo che hai tanto sofferto, caro padre di tutti i cuccioli della vita* »⁹³⁸, qui explicite le lien direct entre les souffrances présumées du puma (le faisant apparaître comme un véritable martyr) et son élévation au rang de nouvelle divinité bienveillante, selon un schéma éminemment christique. On assiste également à un élargissement du sens du terme central « *cucciolo* », avec le

⁹³⁷ AV, p. 85.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 185. Trad. fr., p. 236 : « cher petit qui as tant souffert, cher père de tous les petits de la vie ». On trouve également à la fin de CA une description du Chardonneret par le notaire Liborio où ce dernier lui attribue une « paternité » spirituelle vis-à-vis des plus faibles : « *il Padre degli orfani e delle stesse animucce infernali [...] che vagano smarrite sulla terra.* » CA, p. 404 (l'italique est de la main de l'autrice). Trad. fr., p. 391 : « *Père des orphelins et des petites âmes infernales [...], lesquelles vont errant, égarées sur la terre.* »

passage au pluriel et surtout le complément de nom qui l'accompagne, donnant l'impression que la catégorie ne regroupe plus seulement les petits d'animaux, mais l'ensemble des créatures vivantes fragiles et objets de mauvais traitements.

Autrement dit, la notion de paternité, entendue dans un sens d'abord affectif – impliquant le brouillement des barrières entre espèces – puis spirituel, est l'un des vecteurs contribuant à introduire dans le roman l'idée d'un lien fort entre les différents groupes d'êtres opprimés, laquelle se manifeste comme souvent à travers l'évocation de la totalité des êtres en souffrance sur la planète, avec une expression dont le caractère inclusif est rendu perceptible avant tout par l'usage de l'adjectif « tutti » (selon un procédé que nous avons déjà relevé à la fin de *Il cardillo* dans les discours du prince Neville).

Nous pouvons compléter cette analyse de la relation entre le puma et l'enfant et de son évolution par la mention du lien particulier, rapidement décrit à la fin du roman, entre un autre enfant, le petit Mohammed, fils de Julio Decimo et de la « sauvage » Liliana Bey, et un animal, à savoir le plus jeune chien de Stella Winter, nommé Salvo (rappelons que le puma est tout au long du roman régulièrement rapproché de cette espèce domestique à laquelle son apparence comme son comportement semblent le rattacher) : « Preferiva disegnare, e disegnava sempre, non so perché, il piccolo Salvo, che lo adorava, e la sua ciotola color arancio »⁹³⁹.

D'autres détails mentionnés dans le même passage ou quelques pages plus tôt suggèrent clairement une ressemblance voire une identification (à travers une forme de réincarnation) tantôt entre Mohammed et Decio, tantôt entre Mohammed et Alonso lui-même. Le lien avec le puma consiste essentiellement en la possession d'une caractéristique commune, à savoir les « misere macchie » (« misérables taches ») qui parsèment l'une de ses jambes et qui rappellent à Stella le chien qu'elle et ses amis ont pris pour une apparition d'Alonso⁹⁴⁰. Il partage d'autre part avec Decio le même

⁹³⁹AV, p. 235. Trad. fr., p. 297 : « il préférait dessiner, et il dessinait toujours, je ne sais pourquoi, le petit Salvo, qui l'adorait, ainsi que le bol orangé de celui-ci. »

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 221.

caractère joyeux et serein, la même attirance naturelle pour les animaux et surtout le même destin tragique puisqu'il mourra lui aussi en bas âge ; le parallèle est renforcé, de façon presque trop explicite, par le choix de ses parents adoptifs (le policier Beniamino Camera impliqué dans toute l'histoire et sa nouvelle épouse Corinna, amie de Stella), de le rebaptiser Decio en hommage au plus jeune fils du professeur Decimo. L'impression d'un lien profond entre Mohammed-Decio et l'histoire au centre du récit est enfin et surtout véhiculée par deux éléments narratifs qui contribuent à faire planer sur tout ce dernier une aura vaguement fantastique. Au-delà de l'intérêt inexplicable qu'il manifeste pour « una vecchia e festosa carta dell'Arizona »⁹⁴¹, il nous faut citer plus amplement une scène encore plus significative et qui vient réveiller des échos non seulement avec les figures de Decio et Alonso, mais également avec la relation plus tourmentée de Julio et du puma, et l'hypothèse selon laquelle ce dernier aurait été présent le soir de la mort du jeune homme :

quel piccolo viso delicato, stupendo, era adesso un viso pieno di dolore e amore inconcepibile in un così piccolo essere ; e le labbra semiaperte, ma mute, egli sembrava ripetere a tutti noi il sacro nome di Alonso e la paurosa domanda di quella notte, rivolta, secondo la testimonianza di un carabiniere, da Julio a qualcuno che era entrato :
« Chi sei ? Cosa vuoi ? Vattene ! », ma esitò, e fece udire soltanto queste poche parole, che tutti udimmo distintamente :
« Alonso ! Lonsino caro ! »⁹⁴².

Bien que la narratrice ajoute immédiatement une remarque, visant à relativiser l'étrangeté de cette réplique, sur le fait qu'elle et ses amis évoquent souvent le puma devant l'enfant⁹⁴³, tous les adultes présents n'en sont pas moins fortement frappés par cette scène. C'est comme si le petit Mohammed – qui présente d'autres attributs

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 235. Trad. fr., p. 297 : « une vieille et riante carte de l'Arizona. »

⁹⁴² *Ibid.*, p. 243. Trad. fr., p. 307 : « ce petit visage délicat, stupéfiant, se révélait à présent empreint de douleur et d'amour, une expression inconcevable chez un si petit être ; et de ses lèvres entrouvertes, mais muettes, il semblait répéter, à nous tous, le nom sacré d'Alonso et l'effrayante interrogation de cette nuit-là, adressée par Julio, selon le témoignage de l'un des carabiniers, à quelqu'un qui venait d'entrer :

Qui es-tu ? Que veux-tu ? Va-t'en !, mais il hésita et ne prononça que ces quelques mots, que nous entendîmes tous, distinctement :

“Alonso ! Lonsino chéri!” »

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 244.

surprenants, en particulier le fait de ne pas grandir – avait pour fonction de rematérialiser à lui seul les épisodes les plus tragiques de l’histoire qui occupent tous les esprits, voire d’être une nouvelle (et fugitive) incarnation de la divinité aux traits christiques à laquelle Alonso a fini par être assimilé. Le début du paragraphe cité, notamment, est construit autour d’un lexique (« *delicato, stupendo* », « *dolore e amore* ») et de tournures emphatiques (« *inconcepibile in un così piccolo essere* ») qui confèrent à cette figure des connotations surnaturelles, rappelant fortement les descriptions précédentes des expressions extraordinaires observées chez le petit puma martyrisé.

Il ne s’agit là que de l’un des nombreux exemples de l’usage abondant fait par Ortese, dans la trilogie et ailleurs, de “doubles” narratifs et de multiples jeux d’échos⁹⁴⁴ ; mais c’est sans doute l’un des plus significatifs pour notre propos, dans la mesure où il intervient en conclusion du roman et a pour effet de réaffirmer certaines thématiques-clefs du récit – la proximité entre enfants et animaux, la sacralité des êtres les plus fragiles et tourmentés par l’humanité – qui acquièrent à travers la répétition une force de vérité nouvelle.

Au-delà de l’analyse que nous avons proposée du cas spécifique représenté par les liens entre petits garçons, chiens et puma dans *Alonso*, quelles sont plus globalement les raisons pour lesquelles enfants et bêtes sont aussi souvent associés dans l’œuvre d’Ortese ? Il nous faut préciser qu’ils ne le sont pas seulement sur le plan de la narration, à travers les relations des personnages entre eux, mais aussi sur le plan rhétorique et symbolique. Les animaux sont en effet assimilés dans sa pensée et par conséquent dans son œuvre fictionnelle à l’enfance – au sens de dimension existentielle caractérisée par l’innocence et par la fragilité –, comme le montre d’ailleurs le titre même du recueil posthume qui leur est dédié, « Les Petites Personnes », qui est aussi

⁹⁴⁴ On pense par exemple aux duos Perdita-Estellita dans *L’Iguana*, Gerontino (autre nom du Lutin)-Geronte Durante (jeune marquis capricieux) dans *Il cardillo addolorato* ou encore à l’homonymie entre le puma Alonso et le mystérieux domestique de la famille Decimo.

le titre de l'un des textes le composant. Citons encore les multiples occurrences d'expressions aussi éloquentes que « figli della natura » ou « bambini della creazione »⁹⁴⁵ , toujours pour parler des animaux en tant que catégorie d'êtres caractérisés par leur pureté et par les mauvais traitements que leur inflige trop souvent l'humanité. Plus largement, les membres de chacun des deux groupes font très souvent l'objet de discours fondés sur un lexique renvoyant à l'autre groupe, la fréquence des métaphores et comparaisons de ce type suggérant implicitement (voire parfois explicitement) de profondes affinités ontologiques. Nous avons vu comment ces procédés sont poussés à l'extrême dans le cas de l'Iguane, dont les descriptions sont entièrement construites autour de la volonté de rendre indiscernable sa nature réelle ; les autres textes contiennent maints exemples moins flagrants mais néanmoins significatifs, dont on trouve une sorte d'explication programmatique avec la mention, dans la première page de *L'Infanta sepolta*, d'une « certa aureola di animalità » (« une certaine auréole d'animalité ») qui entourerait les enfants durant leurs toutes premières années et qu'ils perdraient en grandissant⁹⁴⁶.

Après Decio, Estrellita mais aussi le Lutin Hieronymus Käppchen qui est significativement une figure associée à la fois à l'enfance, à l'animalité et à la nature en général, la quatrième figure importante de « piccina » (terme récurrent sous la plume d'Ortese) de notre corpus est bien entendu Sasà, la fille négligée d'Elmina. Nous avons déjà examiné l'origine de son surnom, « la palummella » (« le papillon » en napolitain) et ses implications symboliques ; elle est aussi appelée dans une scène « scimmietta » (« petit singe ») par sa tante Teresa, et se voit en outre assimilée au moins à deux reprises, par un personnage ou par le narrateur, à un « passero » (« moineau ») ou un

⁹⁴⁵ La première expression se retrouve dans de nombreux textes ortésiens, la seconde tient lieu de titre à un texte empli de pathos sur la condition animale et les violences infligées par les humains, dans lequel l'autrice appelle à une « rivoluzione » devant consister en « la liberazione degli altri popoli – i popoli muti di questa terra, i popoli detti Senza Anima – dal Dittatore fornito di anima – e per di più immortale ! – che è il loro carnefice da sempre. » « Bambini della creazione », in *In Sonno e in Veglia*, p. 157-158.

⁹⁴⁶ « Indifferenza della madre », in *L'Infanta sepolta*, p. 13.

« passerotto » (« petit moineau »)⁹⁴⁷. Ces derniers exemples ne sont que deux occurrences parmi d'innombrables procédés comparatifs consistant à représenter des enfants comme des oiseaux, de préférence petits et faibles. On peut citer, pour rester dans le même roman, une autre petite fille au rôle secondaire, la petite Floridia dont il est dit qu'elle « rassomigliava tanto a un cardillo », mais aussi Babà, le frère de Sasà au destin tragique, comparé à « un uccello malato »⁹⁴⁸.

Quelles conclusions tirer de cette proximité entre deux catégories d'êtres vivants, qui transparait de manière récurrente sous la plume d'Ortese, aussi bien au travers d'histoires d'*amour* au sens large que des procédés rhétoriques privilégiés par l'autrice ? Le choix des oiseaux comme principal élément de comparaison (avec des enfants mais aussi parfois, comme on le verra, avec des adultes) peut nous fournir une indication précieuse quant aux principales qualités perçues par l'autrice chez les uns et chez les autres : à savoir essentiellement la petitesse, entendue au sens à la fois physique et métaphorique – rappelons la manière dont des expressions comme « i piccini » sont régulièrement utilisées comme synonymes d'autres plus explicites comme « gli Ultimi » ou « i deboli ». Cette petitesse va de pair, chez les oiseaux comme chez les enfants, avec l'innocence qui est une vertu fréquemment accolée par Ortese aux discours sur les animaux, et qui rend à ses yeux particulièrement insupportables le délaissement et la souffrance infligés à de telles créatures⁹⁴⁹. Tous ces éléments contribuent à faire de la *bête* et de l'*enfant* les deux paradigmes de la victime, selon la logique de la synecdoque : ils sont à la fois des objets de compassion et d'indignation privilégiés, et des représentants du groupe infiniment plus vaste de toutes les victimes

⁹⁴⁷ CA, respectivement p. 307 et 349.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, respectivement p. 107 et 162. Trad. fr., p. 103 et 155 : « elle ressemblait beaucoup à un "cardillo" » ;

« un oisillon malade ». Il s'agit d'une métaphore subtilement filée, renforcée quelques paragraphes plus loin par l'usage, toujours pour parler de Babà, du verbe « imbeccare » (« donner la becquée »).

⁹⁴⁹ On peut citer, pour confirmer l'association étroite entre l'idée d'innocence et l'exaspération de l'autrice face au mal infligé à autrui, le passage qui a donné son titre au recueil de lettres posthumes publié par le destinataire, Franz Haas : « Voglio dire che ho sempre in mente questa inesausta decisione umana, di danneggiarsi e distruggere *un altro* – possibilmente il più innocente. » ORTESE Anna Maria, *Possibilmente il più innocente*, op. cit., p. 79.

humaines et non-humaines de la société. L'appartenance d'un personnage, principal ou secondaire, à cette grande famille des opprimés et des laissés-pour-compte est systématiquement rendue explicite par une caractéristique majeure : leur *mutisme*, qui est l'un des attributs fondamentaux définissant pour l'écrivaine la condition animale. Rappelons son amour, professé tout à la fin de *Corpo celeste*, pour les êtres « petits » et « muets », qu'elle considère comme sa seule « patrie » :

Amo ciò che è piccolo, amo le cose e creature infinitamente piccole, mute, che ci guardano con coraggio. Esse si appellano a noi dal fondo della loro tristezza e innocenza... ecco la mia idea di patria : lo sguardo mite e interrogante della Tartarughina del levante, lo sguardo calmo degli Ultimi.

Ce passage, qui peut être lu comme une véritable profession de foi, réunit tous les termes-clefs (« piccole », « mute », « innocenza », « Ultimi ») de l'obsession pour la souffrance universelle et l'oppression des plus faibles qui constitue le cœur de l'éthique et de la poétique ortésiennes, et dont la relation entre enfance et animalité rend visibles les principaux présupposés.

Ajoutons que ces deux groupes sont par ailleurs les représentants privilégiés de la poétique de l'irrationalité d'Ortese – laquelle n'est d'ailleurs pas sans lien avec leur « mutisme », qui matérialise à la fois leur impossibilité d'élever la voix pour se défendre et leur localisation en-dehors du dogme du *logos* comme critère ultime permettant d'évaluer la dignité d'un être. Le mythe de la « raison » comme propre de l'homme et critère de supériorité, dont nous avons longuement analysé la centralité dans la relégation traditionnelle des animaux à un rang inférieur, est en effet également l'un des éléments pouvant expliquer le fait que les êtres humains en bas âge aient jusqu'à une époque récente été considérés comme des personnes incomplètes et ne nécessitant guère plus d'attention que les soins matériels indispensables à leur survie, leur parole étant systématiquement ignorée et dépréciée comme insignifiante⁹⁵⁰. L'œuvre d'Ortese, au contraire, se situe plutôt du côté du dicton

⁹⁵⁰ Le lien entre le thème du mutisme et la condition enfantine trouve d'ailleurs un renforcement dans l'étymologie du substantif « enfant », venant du latin « infans » qui signifiait littéralement « celui qui ne parle pas ».

moderne « La vérité sort de la bouche des enfants », dont elle développe subtilement le propos : c'est en effet précisément grâce au fait qu'ils ne sont pas encore assujettis au dogme de la rationalité qu'ils peuvent se faire "messagers de l'invisible", c'est-à-dire accéder à la « réalité » authentique dont presque tous les adultes sont irrémédiablement coupés, et par là même reconnaître instinctivement leur propre parenté avec les animaux non-humains. Aux « visionnaires » mentionnés, c'est-à-dire principalement des personnages considérés comme mentalement malades, s'ajoutent donc les « petites personnes » que sont les enfants ; Jimmy Op lui-même le dit au début du roman, regroupant ces derniers avec les poètes dans la catégorie des êtres capables de « voir » la réalité d'une manière inaccessible aux autres :

« Non ho mai capito – e non credo di capire comunque – il linguaggio dei bambini. Forse perché è così simbolico, stravolto. Loro, in certi momenti, vedono tutto, con una intensità... nemmeno William Blake tocca così da vicino – e gli fa voltare il muso – *quello che è*. La cosiddetta realtà, intendo »⁹⁵¹.

Le lexique employé (« così simbolico, stravolto », « intensità ») ne dénoterait aucunement dans un texte critique sur l'écriture d'Ortese, ce qui nous autorise à percevoir en filigrane dans ce paragraphe une déclaration de poétique : sa relation au fantastique, nous semble-t-il, est tout entière construite autour de la volonté de proposer des représentations « symbolique, stravolte » visant à faire accéder le lecteur aux « strates » les moins visibles de la réalité. Le poète (au sens d'écrivain) serait alors, de façon à la fois classique et originale, celui qui est capable de rester en contact avec cette perception du monde infantile et, précisément pour cela, plus authentique et libre des conventions qui tendent à limiter la perception adulte "normale".

⁹⁵¹ AV, p. 19. Trad. fr., p. 21 : « Je n'ai jamais compris – ni ne comprendrai jamais, je crois – le langage enfantin. Peut-être parce qu'il est trop symbolique, dénaturé. Il y a des moments où les enfants voient tout, et avec une telle intensité... William Blake lui-même ne parvient pas à toucher d'aussi près – en le forçant à montrer son museau – *ce qui est*. La prétendue réalité, je veux dire. »

2. D'autres figures d'opprimés : la femme, le pauvre, le colonisé

Il est nécessaire à ce stade de préciser que les métaphores et comparaisons animales en général, et aviaires en particulier, ne sont pas réservées aux plus petits mais peuvent être accolées à de très nombreux personnages. Cela n'invalide pas ce que nous disions plus haut sur la spécificité du lien enfants-bêtes, dans la mesure où la plupart des exemples d'images semblables impliquant des adultes visent à souligner la fragilité, contingente ou essentielle, des personnages en question, lesquels dans ces moments apparaissent donc sous un jour plus enfantin que ne le justifierait leur âge réel. On peut citer à cet égard le jeu d'échos créé vers la fin de *Alonso* par une comparaison portant sur la manière dont Jimmy Op est traité par les magistrats italiens qui refusent l'extradition demandée par les États-Unis :

come a volte cattivi ragazzi tengono presso di sé, e lo assistono e curano con delicatezza imprevedibile, un uccello ferito, o un cucciolo da essi precedentemente maltrattato⁹⁵².

Le choix des deux termes animaliers – « uccello » et « cucciolo » – exemplifie parfaitement la façon dont Ortese associe toujours l'idée de vulnérabilité à celle de petitesse, en taille comme en âge. Le second, en outre, constitue bien entendu une allusion directe à l'autre « Cucciolo », celui qui est au centre du roman et des pensées du personnage, si bien que cette comparaison vient ajouter du crédit, comme par inadvertance, à la thèse de la continuité de l'humain et de l'animal sous le signe de la fragilité, credo souvent revendiqué par l'autrice.

La fiancée de Julio Decimo et mère du petit Mohammed, Liliana Bey, constitue un cas encore plus frappant de rapprochement d'un personnage adulte (quoiqu'encore jeune, puisqu'elle était « quasi bambina » à l'époque de la mort de Julio, une dizaine d'années avant le présent du récit) avec les deux sphères de l'enfance et de l'animalité, elles-mêmes implicitement liées. Ses fragilités sont multiples : elle est pauvre, étrangère (Stella Winter, lorsqu'elle la trouve entrée par intrusion dans son salon, ne

⁹⁵² *Ibid.*, p. 198. Trad. fr., p. 252 : « comme il advient parfois que de méchants garnements gardent près d'eux, protègent et soignent avec une délicatesse imprévisible un oiseau blessé ou un petit animal qu'auparavant ils avaient maltraité. »

parvient pas à déterminer sa nationalité, mais la définit comme une « zingara »⁹⁵³, une bohémienne), peut-être droguée et psychiquement altérée au point de paraître à la maîtresse de maison « una pazza, o una disperata » (« une folle ou une désespérée »)⁹⁵⁴ ; il s'agit donc à bien des égards d'une « créature » marginale, qui n'a pas les moyens de s'intégrer dans la société. On peut mieux comprendre à la lumière de ces différents éléments le réseau lexical mobilisé pour décrire son apparence et son attitude : répétition de l'adjectif « selvaggio/a », groupes nominaux renvoyant à sa jeunesse (« la fanciulla », « la poveretta »), mais aussi syntagmes donnant l'idée de son appartenance au règne animal, qu'elle soit générique (« la minuzia – quasi microscopica, da bestiola »), « quella povera creatura », « queste zampine ») ou plus spécifique (« la sua sottile zampa di uccello »)⁹⁵⁵. Le tableau subtilement brossé par cette accumulation d'images est donc bien celui d'un être fondamentalement caractérisé par son innocence et sa faiblesse, ne pouvant qu'inspirer la compassion et pourtant victime de la société qui la soupçonne d'une impossible culpabilité.

Ce statut de marginale précipitera sa fin tragique, résumée dans les dernières pages, en premier lieu dans la mesure où il ne la met pas en condition de réclamer la part d'héritage à laquelle elle aurait pu prétendre (à la mort de Decimo, père de Julio) en tant que mère du petit Mohammed. C'est aussi et surtout en raison de sa *différence* multiforme que ses déclarations sur les événements réels de « la sera del Blitz » (le soir de la mort de Julio) ne sont prises au sérieux ni par Stella Winter ni, plus tard, par les enquêteurs, provoquant sa plongée dans un alcoolisme qui causera bientôt sa mort :

Nessuno si ricordò di lei. Ma non fu questo a distruggerla. Fu il fatto che non avevano creduto alla sua testimonianza, che lei era lì, quella sera, e che Julio – proprio davanti al padre – si era tolto la vita. Il suo ardente proposito di riabilitare quei due era fallito, e restava l'ipotesi che Julio fosse rimasto vittima di un assassinio. Siccome questo non era pensabile, fu considerata del tutto mentecatta, sprofondò nell'alcool di basso prezzo (non l'hascisc, come avevo

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 164.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁵⁵ Toutes ces citations se trouvent dans les pages 162-166. Trad. fr. : « sauvage », « cette enfant », « la pauvre fille », « la petitesse – extrême, comme d'une toute petite bête », « cette pauvre créature », « ces petites mains crispées » (la traduction littérale serait plutôt « petites pattes »), « sa frêle patte d'oiseau ».

creduto) e, a causa di una crisi etilica più grave di altre, una sera – tre mesi dopo la conclusione di quei fatti – se ne andò anche lei, povera e sola come quel Cane Bianco di cui aveva sempre parlato [...]»⁹⁵⁶.

Ce passage pourrait sembler secondaire à l'échelle du roman, comme l'est *a priori* le personnage dont il nous raconte les derniers mois ; il est pourtant riche d'informations utiles à la compréhension du texte dans son ensemble. Tout d'abord, on y trouve la conclusion de l'enquête au cœur du récit, celle qui justifie la réception unanime du roman comme étant proche du genre du *giallo* : l'enquête en question se révèle être un échec, la version authentique des événements qui ont tant intrigué l'opinion publique n'étant connue que d'un personnage considéré comme fou, et destinée à sombrer dans l'oubli avec sa mort. La subversion de la logique de genre (littéraire, dans le sens où les *gialli* se concluent presque toujours par la résolution de l'énigme de la part du ou des enquêteurs) va donc ici de pair avec l'autre type de subversion dont nous avons longuement parlé, à savoir l'attribution à des figures de fous (ou en tout cas de marginaux et d'êtres non-rationnels comme les enfants) de la capacité à « voir » des vérités inaccessibles au commun des mortels. L'autre élément notable est la comparaison directe entre le destin de « pauvreté » et de « solitude » de Liliana Bey et celle du fameux « Chien Blanc » dont elle est la seule à parler, que les autres personnages ont cru apercevoir à Gênes, et qui est une sorte d'alter-ego symbolique d'Alonso (auquel elle semble pour sa part l'assimiler). C'est peut-être là, dans ce rapprochement entre une créature non-humaine centrale dans l'histoire et un personnage humain socialement et narrativement marginal, que le lien entre les différents types de marginalisation et d'oppression s'exprime le plus clairement ; l'association étroite des notions de pauvreté et de solitude (autrement dit de

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 233. Trad. fr., p. 295 : « Personne ne se souvint d'elle. Ce ne fut point cela, cependant, qui causa sa perte. C'est le fait que l'on n'avait pas cru à son témoignage, qu'elle était présente ce soir-là, et que Julio – devant son père, justement – s'était ôté la vie. Son ardent projet de réhabiliter les deux hommes avait échoué, restait donc l'hypothèse que Julio avait été assassiné. Et comme cela était impensable, elle fut tenue pour complètement folle, sombra dans l'alcoolisme (ce n'était pas le haschisch, comme je l'avais cru), et lors d'une crise d'éthylisme plus grave que les autres, un soir – trois mois après le dénouement de l'affaire – elle s'en alla à son tour, pauvre et seule comme le Chien Blanc dont elle avait toujours parlé [...]. »

délaissement), en particulier, rappelle à quel point, pour Ortese, les conditions existentielles des personnes économiquement défavorisées sont proches de celles des « Ultimi » de la société que sont les animaux⁹⁵⁷. Ces deux êtres *a priori* très différents sont réunis par un destin commun, fait de souffrance et d'exclusion, lequel est à la base de l'éthique ortésienne, que Farnetti a pu à juste titre qualifier de « *creaturale* »⁹⁵⁸. Liliana Bey, en dépit de son rôle secondaire dans la narration, acquiert donc bien aux yeux du lecteur attentif un statut exemplaire au regard de la poétique adoptée par Ortese dans la trilogie, fondée sur la mise en évidence par tous les moyens possibles (allant de l'usage abondant des procédés rhétoriques comparatifs à la mise en scène de rencontres inter-espèces, en passant par les parallélismes implicites ou explicites entre différents arcs narratifs) de la proximité entre les différentes formes de vulnérabilité et d'oppression.

Revenons enfin sur le cas de l'Iguane. Cette dernière, nous l'avons vu précédemment, représente l'un des cas les plus frappants de réappropriation du motif de la métamorphose à des fins de (con)fusion entre des pôles identitaires normalement incompatibles. Nous avons déjà souligné les liens entre enfance et animalité qui peuvent être repérés dans le traitement de ce personnage ; il nous reste à clarifier dans quelle mesure il s'agit plus globalement d'une figure aux implications éminemment intersectionnelles, ce qui peut expliquer l'existence de lectures du roman basées sur des approches en apparence éloignées, mais en réalité tout à fait compatibles (on pense notamment aux lectures écocritiques et postcoloniales qui en ont été proposées et sur lesquelles nous reviendrons bientôt).

⁹⁵⁷ Les animaux constituent d'ailleurs un réservoir privilégié de métaphores et de comparaisons visant à souligner la condition des pauvres, comme le montre bien Vignali de Poli dans son analyse des représentations de la pauvreté dans l'écriture nouvelliste et journalistique d'Ortese. Voir VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'Iguana*, *op. cit.*, p. 328-343. L'autrice souligne par ailleurs l'importance du thème du mutisme, « l'une des caractéristiques des pauvres et des faibles dans le monde ortésien » (p. 287).

⁹⁵⁸ FARNETTI Monica, « I romanzi di Anna Maria Ortese », *op. cit.*, p. XLIX. Farnetti parle plus précisément de « *pietas* creaturale ». Cette thèse d'une fondamentale « *creaturalità* » de l'écriture ortésienne est largement corroborée par le recours abondant (dont nous avons cité quelques occurrences) du substantif « *creatura* » pour désigner indifféremment des êtres humains ou non-humains, toujours pour souligner leur souffrance ou leur vulnérabilité.

Ce potentiel intersectionnel est, selon Tondello, un corollaire de la nature métamorphique du personnage, qu'elle relie à un usage semblable de la métamorphose dans d'autres œuvres ortésiennes :

it is hard not to wonder why Ortese has depicted so many metamorphic children and animals among her extraordinary ones. The explanation lies in the fact that metamorphosis allows Ortese to condense into one character the main features of all the victims of mankind. These characters bring together at one and the same time the weakness and defencelessness of children, the presumed inferiority of animals from an anthropocentric perspective, the good nature of animals as well as of the whole natural world and the presumed inferiority and marginalisation of the different, the Other⁹⁵⁹.

La mention finale d'une vaste catégorie d'êtres définie comme celle « du différent, de l'Autre » permet de comprendre à quel point la pensée de l'autrice napolitaine anticipe et rejoint les concepts-clefs des deux courants philosophiques sous l'égide desquels nous avons placé notre travail, à savoir l'écoféminisme et le posthumanisme⁹⁶⁰. Rappelons que ces derniers proposent des analyses approfondies du fonctionnement même des mécanismes d'oppression basés sur la construction arbitraire des catégories du Même et du Différent, mettant par conséquent au jour les connexions structurelles entre des systèmes de domination apparemment distincts et la façon dont (par exemple) le patriarcat, l'idéologie anthropocentriste et l'exploitation économique capitaliste sont, au fond, inextricablement liés. Des autrices comme Rosi Braidotti ou Val Plumwood appellent par conséquent de leurs vœux une libération qui

⁹⁵⁹ TONDELLO Elisabetta, *Construction and Disruption*, op. cit., p. 171-172. Trad. « il serait difficile de ne pas se demander pourquoi Ortese a décrit autant d'enfants et d'animaux métamorphiques parmi ses enfants et animaux extraordinaires. L'explication réside dans le fait que la métamorphose lui permet de condenser en un seul personnage les caractéristiques principales de toutes les victimes de l'espèce humaine. Ces personnages réunissent simultanément la faiblesse et la vulnérabilité des enfants, l'infériorité présumée des animaux dans une perspective anthropocentrique, la bonté des animaux comme du monde naturel tout entier, et enfin l'infériorité présumée et l'infériorisation du différent, de l'Autre. »

⁹⁶⁰ L'histoire de l'évolution de ces deux courants n'exclut pas qu'Ortese ait pu en avoir connaissance vers la fin de sa vie ; mais l'absence de mention de telles lectures, la faible probabilité que les écrits concernés soient alors parvenus jusqu'en Italie et (surtout) la cohérence de sa poétique des dernières années avec un parcours commencé des décennies plus tôt laissent plutôt penser que ses conceptions théoriques et éthiques se sont formées selon une trajectoire totalement personnelle et indépendante des auteurs sur lesquels nous nous appuyons.

ne serait pas celle d'un groupe d'opprimés particulier mais de tous⁹⁶¹, à travers des luttes qui convergeraient vers un même objectif : celui de miner à sa base tout le système de pensée intrinsèquement hiérarchique sur lequel se sont fondées les sociétés occidentales. On trouve régulièrement dans l'œuvre d'Ortese des déclarations allant dans le même sens, notamment sous la forme d'appels au lecteur ou de prières. Parmi les exemples les plus explicites, on peut citer un passage de *Corpo celeste* évoquant un avenir utopique où l'oppression aurait disparu :

Quando la pace e il diritto non saranno solo per *una parte* dei viventi, e non vorranno dire solo la felicità e il diritto di una parte, e il consumo spietato di tutto il resto, solo allora, quando anche la pace del fiume e dell'uccello sarà possibile, saranno possibili, facili come un sorriso, anche la pace e la vera sicurezza dell'uomo.

[...] Amate e difendete il libero respiro di ogni paese, e di ogni vita vivente⁹⁶².

Le paragraphe exemplifie bien certaines habitudes rhétoriques de l'autrice indissociables de ses discours animalistes et écologiques, et plus généralement de son souhait exprimé à de maintes reprises que puisse advenir un jour une libération universelle : l'association lyrique du « *respiro* » et de l'idée de liberté, l'emploi générique et inclusif des substantifs « *vita* » et « *viventi* » (l'idée à laquelle ils renvoient étant ici emphatisée par la redondance finale créée par la syllepse), et la récurrence des adjectifs indéfinis liés à la notion de totalité (« *tutto* » et « *ogni* » x2), mis en valeur par l'opposition avec la locution « *una parte* » (x2), et auxquels on peut ajouter l'adverbe « *anche* » (x2) qui met lui aussi l'accent sur la nécessaire universalité de la libération invoquée. Le deuxième et le troisième point font clairement écho à ce que nous avons pu observer chez Volponi, et plus précisément dans la bouche de Roboamo, l'« idéologue » du groupe, dont les discours étaient entièrement construits

⁹⁶¹ D'où l'identification par Iovino d'une « *literature of liberation* » (voir *supra*, p. 148), à laquelle les trois romans d'Ortese ici étudiés peuvent au moins en partie être rattachés.

⁹⁶² CC, p. 55. Notons que la phrase finale à l'impératif était initialement pensée comme un appel aux auditeurs, plutôt qu'aux lecteurs, puisqu'il s'agit du texte d'une conférence (finalement jamais prononcée). Trad. fr., p. 66-67 : « Quand la paix et le droit n'iront plus seulement à *une partie* des êtres vivants, et ne signifieront plus seulement le bonheur et le droit d'une seule partie, et l'exploitation impitoyable de tout le reste, quand sera possible, elle aussi, la paix du fleuve et de l'oiseau, alors seulement seront possibles, aisées comme un sourire, la paix et la véritable sécurité de l'homme. [...] Aimez et défendez la libre respiration de chaque pays et de chaque être vivant. »

autour de la centralité et unité de la « vie »⁹⁶³. La mise en regard de ses tirades, et du roman de Volponi dans son entier, avec cette citation ortésienne fait cependant émerger une différence fondamentale entre ces deux expressions d'un désir d'émancipation du vivant : dans *Il pianeta irritabile*, ce dernier est opposé à la dégénérescence historique de « l'homme » qui s'en est lui-même séparé et doit alors être éliminé pour le bien de la planète et de ses habitants⁹⁶⁴, tandis qu'Ortese, ici et ailleurs, ne cesse d'affirmer la corrélation entre les formes de domination s'exerçant sur des catégories humaines et sur l'ensemble du monde non-humain, ainsi que la nécessité de les combattre toutes à la fois. On pourrait alors dire que l'on a deux diagnostics en grande partie similaires (éloignement délétère des êtres humains par rapport à « la vie » et dégénérescence historique accélérée par l'essor du néocapitalisme), mais auxquels des remèdes opposés sont avancés (au moins sur le plan du discours explicite), avec d'un côté un positionnement radicalement antihumaniste, fondé sur une vision pessimiste n'entrevoiant pas de retour en arrière possible, et de l'autre une conception que l'on pourrait qualifier de plus authentiquement « posthumaniste » dans la mesure où elle prévoit une refondation de notre relation avec le monde naturel et ses habitants à travers la suppression de toute hiérarchie entre les êtres, présentée comme une condition indispensable à la régénération de l'humanité elle-même⁹⁶⁵. L'une et l'autre propositions sont par ailleurs reléguées à un futur utopique, avec du côté d'Ortese la structure « Quando [+ futur]... solo allora [+ futur] » qui matérialise la nécessité de satisfaire à des présupposés clairement inatteignables pour espérer parvenir au monde harmonieux ensuite décrit,

⁹⁶³ Voir *supra*, p. 294-299.

⁹⁶⁴ Il s'agit bien sûr du niveau de lecture le plus explicite et le plus provocateur du roman ; rappelons qu'il en existe un autre selon lequel l'humanité ne devrait pas véritablement être supprimée mais plutôt connaître des modifications profondes de son mode d'être afin de remédier à sa rupture historique avec le vivant.

⁹⁶⁵ Rappelons tout de même qu'il s'agit là du positionnement émergent d'une lecture au premier degré de *Il pianeta irritabile*, qui contient également des éléments moins évidents pouvant étayer une lecture plus proprement posthumaniste.

et chez Volponi le choix de placer tout son récit dans un avenir lointain, détaché de toute recherche de crédibilité historique et scientifique.

Ces conceptions idéologiques se traduisent narrativement, on l'a dit, par de véritables prières adressées par des personnages aux entités invisibles auxquelles ils ont fini, au terme d'une longue évolution, par faire profession de foi. Rappelons celle du prince Neville au « Cardillo » : « Uccello santo, ascolta, se puoi, tutti i poveri Folletti e le loro mute sorelle. Liberali dal male [...] »⁹⁶⁶. La dimension spirituelle, dans ce roman mais aussi dans *Alonso*, est donc en quelque sorte le vecteur principal choisi par Ortese pour véhiculer les espoirs en un monde meilleur auxquels elle ne veut pas renoncer entièrement ; c'est par ce biais que le « mode » fantastique peut chez elle se charger des implications utopiques qui sont ailleurs (comme chez Volponi) plutôt associées à la littérature d'anticipation.

Mais revenons à l'Iguane, pour tenter de démêler les différentes facettes de ce personnage qui incarne de façon plus marquée que tous les autres l'idée d'une convergence entre les oppressions, et dont la libération pourrait alors devenir symboliquement celle de tous les êtres dominés et exploités. Outre son double statut d'enfant et d'animal, sur lequel nous nous sommes déjà suffisamment attardée, la troisième caractéristique qui saute aux yeux est bien entendu son appartenance au genre féminin. Si l'on ne trouve pas dans le roman d'allusions au lien entre sa féminité et son infériorité supposée, il paraît évident que le choix du sexe du personnage est tout sauf un hasard. Il est sans doute avant tout dicté par la logique d'identification qui en fait un alter-ego de l'autrice, une « bête qui parle » (autant dire une monstruosité) au même titre que l'était toute femme souhaitant vivre de son écriture jusqu'à une époque guère lointaine, et d'autant plus si elle appartenait à une classe sociale défavorisée. Sur le plan de la narration, cette féminité est d'autre part ce qui explique l'ambiguïté de l'affection portée au personnage d'abord par Ilario, puis par Daddo (qui semblent osciller chacun entre amour paternel et passion amoureuse, l'un

⁹⁶⁶ CA, p. 399. Trad. fr., p. 387 : « Oiseau sacré, écoute, si tu le peux, tous les pauvres lutins et leurs sœurs muettes. Délivre-les du mal. »

et l'autre lui promettant ou lui proposant à un moment ou à un autre de l'épouser) ; elle a également à voir, comme nous avons déjà pu l'avancer plus haut, avec l'absence de focalisation interne ainsi que la quantité limitée de puissance d'agir qui lui est concédée. Plus largement, il est probable qu'Ortese ait plus ou moins intuitivement voulu donner corps à une figure réunissant tous les éléments traditionnellement placés (selon la leçon écoféministe) du mauvais côté de la hiérarchie ontologique. En effet, une simple confrontation entre le personnage d'Estrellita et la liste des dualismes de Plumwood⁹⁶⁷ fait apparaître à quel point elle pourrait incarner à elle seule l'ensemble des attributs considérés comme négatifs et historiquement utilisés comme justification d'une infériorisation systématique : elle est à la fois représentante de la nature, de l'animalité, du féminin et de l'irrationnalité, en opposition totale avec le pôle "masculin" qui se voit doté de toutes les vertus associés au *logos*, à l'ordre et à la culture. Elle offre donc une illustration paradigmatique du processus de naturalisation de l'infériorité, à la fois au sens d'essentialisation et de construction d'un lien avec le monde naturel permettant de placer de nombreuses catégories d'êtres en opposition avec la sphère de la culture et de la raison (qui est donc aussi et surtout, dans ce type de conception, celui de la masculinité).

La pauvreté, qui est un autre attribut essentiel d'Estrellita, est elle aussi naturalisée, tout en faisant l'objet d'un discours plus complexe. En effet, contrairement à ses autres facteurs de marginalisation, celui-ci est partagé par les autres habitants de l'île, ce qui explique pourquoi la compassion du comte (lui-même très riche) les embrasse tous et ne se limite pas à l'Iguane. Le thème de l'argent est très présent, notamment dans les passages où Daddo envisage de les "sauver" de leur misère économique et (donc) morale en leur offrant des sommes importantes. La grande différence entre l'Iguane et

⁹⁶⁷ Iovino, en 2006, proposait déjà une lecture du roman fondée sur le rapprochement avec les dualismes de Plumwood. IOVINO Serenella, *Ecologia letteraria, op. cit.*, 76-77. Iovino analyse ainsi le rapport de la féminité de la créature avec ses autres facteurs de "différence" : « Il femminile non è dunque visto come portatore di una differenza soltanto in sé, ma anche come catalizzatore per declinare le altre differenze, siano esse interne al mondo umano o relative al rapporto tra umanità e natura » (p. 76).

le marquis Ilario est que ce dernier a – du fait de son humanité, de son sexe et surtout de sa naissance aristocratique – les moyens de se tirer de la misère, fût-ce au prix d'un mariage arrangé avec une jeune femme attirée par son titre. L'Iguane, à l'inverse, cumule trop de "handicaps" sociaux pour avoir la moindre chance de sortir de sa condition, sa seule possibilité dans le roman résidant dans la pure bienfaisance d'un étranger, qui la placerait dans une situation d'extrême dépendance morale. La réunion en un seul personnage de multiples caractéristiques faisant de ce dernier une altérité radicale donne ainsi à voir non seulement les liens structurels qui existent entre différentes oppressions, mais aussi la manière dont le degré d'exclusion et d'infériorisation augmente en fonction de la quantité de facteurs de différence par rapport au sujet dominant. On touche donc au cœur même de la pensée dite intersectionnelle, qui dans le contexte du féminisme implique, pour pouvoir prétendre être bénéfique à toutes les femmes, de prendre en compte les divers motifs de discrimination ou de subordination spécifiques à chacune d'entre elles, à l'inverse d'un féminisme plus traditionnel pour lequel la féminité partagée par toutes est le seul critère sur lequel s'appuyer pour l'émancipation des femmes en tant que femmes.

Une autre logique de domination historique dont nous n'avons pas encore parlé, mais à laquelle l'histoire d'Estrellita est également reliée en filigrane, est celle de la colonisation. Si cette dernière n'est pas mentionnée explicitement dans le roman, les indices allant dans sa direction sont trop nombreux pour qu'il puisse s'agir d'une coïncidence. Rappelons en premier lieu que l'une des motivations principales du voyage de Daddo (avec la recherche d'une histoire d'opprimés pour son ami éditeur) est le désir de sa mère de trouver des îles à acheter, selon une dynamique colonisatrice évidente, mis au goût du jour à l'ère de l'essor du capitalisme ; la découverte par le comte et son matelot Salvato d'un territoire inconnu des cartes qui se fera le lieu de rencontres étonnantes ne peut en outre que rappeler les récits de la découverte des

Amériques à partir de la fin du xv^{ème} siècle. Plusieurs critiques⁹⁶⁸ ont remarqué que les différentes références géographiques et historiques (le rattachement d'Ocaña au Portugal et l'arrivée des ancêtres des Guzman au xv^{ème} siècle, l'origine caraïbienne d'Estrellita, la langue camoéenne qu'elle parle, mais aussi la nationalité américaine des Hopins, future belle-famille d'Ilario) contribuent à créer une atmosphère empreinte d'allusions plus ou moins voilées à la colonisation. À ces éléments peut s'ajouter, selon Tondello, le choix de l'espèce assignée à la protagoniste de l'histoire⁹⁶⁹ : outre les connotations religieuses et morales associées au reptile, que nous avons déjà mentionnées, il rappelle aussi le goût pour les animaux exotiques ramenés depuis l'autre côté de la planète lors des voyages intercontinentaux. Mais l'indice le plus évident d'une volonté consciente de l'autrice de charger son Iguane de connotations liées à ce processus historique réside dans une réécriture ultérieure, jamais intégrée à la version publiée, de l'épisode initial montrant Daddo se promener à Milan avec son ami Adelchi. Le passage est bien analysé par Gian Maria Annovi comme l'un des principaux éléments « textuels et extratextuels » justifiant une lecture postcoloniale du roman. La réécriture en question était déjà présentée par Andrea Baldi (auquel on doit sa publication en annexe du volume des œuvres complètes concerné) comme visant à souligner « il risalto allegorico dell'iguana, eletta a vittima deputata di poteri coloniali ». On y trouve la description suivante de la vitrine d'une armurerie devant laquelle Daddo s'est arrêté :

Lì, tra poche antiche e curiose armi (le moderne ed efficienti erano dentro) figurava un oggetto singolare, e diciamo oggetto in quanto inanimato, benché in origine non lo fosse stato. Era un iguanoide mummificato, piccolissimo se si voleva tener conto della grande statura che raggiungono questi animali, ma non meno vero e come, nel suo sonno, tragicamente assorto. Si sarebbe detto che camminasse, ed era fermo. Volgeva appena la misera testa e, fitta nel collo, aveva una bandiera⁹⁷⁰.

⁹⁶⁸ Voir notamment ANNOVI Gian Maria, « "Call Me My Name" », *op. cit.* ; DE GASPERIN Vilma, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, *op. cit.*, et BALDI Andrea, « Note ai testi. *L'Iguana* », *op. cit.*

⁹⁶⁹ TONDELLO Elisabetta, *Construction and Disruption*, *op. cit.*, p. 140-141.

⁹⁷⁰ BALDI Andrea, « Note ai testi. *L'Iguana* », *op. cit.*, p. 903. Trad. « l'importance allégorique de l'iguane, érigée au rang de victime déléguée de pouvoirs coloniaux. » puis « Là, parmi quelques armes

On ne peut que partager avec Baldi l'impression d'une « fin troppo marcata funzione didascalica » (« fonction explicative trop marquée ») de cette description, dont l'existence confirme cependant l'interprétation déjà suggérée, de façon plus subtile, par les éléments de la version éditée que nous avons listés ci-dessus. Le drapeau planté dans le cou du reptile empaillé s'avère être un drapeau portugais, venant faire écho à la nationalité des habitants humains d'Ocaña et soulignant leur statut de colonisateurs. Ni Baldi ni Annovi ne relèvent cependant le potentiel hautement intersectionnel de cet épisode : il n'est en effet pas anodin que les « victimes » (le mot est prononcé par Daddo, et récusé par l'armurier) du pouvoir colonial soient ici représentées non par un être humain, ni par un objet au sens strict (même si les armes qui l'entourent rappellent la violence de toute conquête), mais par un être vivant réduit abusivement au statut de chose, comme l'indique explicitement le narrateur. La compassion instinctivement éprouvée par le comte semble donc bien être suscitée par la convergence entre le destin individuel de la « creatura fantastica e miseranda » (« créature fantastique et digne de pitié »)⁹⁷¹, en tant qu'animal *et* être colonisé tué « per far largo all'umanità » (« pour faire place à l'humanité »)⁹⁷², et celui, collectif, de toutes les victimes aussi bien de la domination de l'être humain sur la nature que de celle des peuples colonisateurs sur les colonisés.

Ce tour d'horizon non exhaustif devrait suffire à donner une idée de la multiplicité des figures d'opprimés qui peuplent les œuvres d'Ortese, ainsi que de l'abondance de procédés narratologiques et rhétoriques visant à rendre visibles les liens entre différentes catégories de victimes. Cette accumulation et le réseau de figures et d'histoires qui s'en dégagent laissent entrevoir une conception que l'on ne pourra que qualifier de systémique des logiques de domination qui régissent encore aujourd'hui

anciennes et curieuses (les plus modernes et efficaces étaient à l'intérieur) figurait un objet singulier, et nous disons objet du fait qu'il était inanimé, bien qu'à l'origine il ne l'ait pas été. C'était un iguanoïde momifié, minuscule par rapport à la grande stature que peuvent atteindre ces animaux, mais non moins vrai, et comme tragiquement absorbé dans son sommeil. Il tournait légèrement sa tête misérable et avait, planté dans son cou, un drapeau. »

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 904.

⁹⁷² *Loc. cit.*

les sociétés contemporaines. Après nous être penchée sur les victimes, tentons à présent de trouver dans les romans des indications sur le fonctionnement et les principaux acteurs de ce vaste système.

3. *Les mécaniques et les responsables de l'oppression*

Rappelons en premier lieu qu'Ortese a dénoncé sans relâche le dogme anthropocentriste et toutes ses manifestations, y compris le culte du rationalisme qui, porté à son comble, aurait contribué à partir du siècle des Lumières à acter l'abandon à leur sort de tous les êtres les plus faibles et les moins "rationnels". L'autre aspect principal de l'idéologie dominante qui fait l'objet de dénonciations répétées de sa part est le règne de l'économique, dont nous avons déjà parlé et qui fait l'objet de déclarations explicites et répétées dans ses écrits mineurs, ainsi que dans ses proses théoriques et autobiographiques. Citons un passage exemplaire qui, par sa véhémence et la manière dont il exprime le caractère totalisant du règne de « l'argent », rappelle la diatribe de Mamerte à la fin de *Il pianeta irritabile*, et ce d'autant plus qu'il s'insère dans une longue remise en question de l'« humanité » de ses contemporains :

E tacerà il nome onnipossente : *Denaro* ! La libertà è del Denaro ! La Vita è del Denaro ! Lo spazio è del Denaro ! L'essenzone dal martirio – o soffocazione – è del Denaro⁹⁷³.

L'emphase exprimée par le terme "martyre" souligne la centralité de l'argent dans les dynamiques de marginalisation et d'oppression à l'ère du capitalisme effréné, dont l'écrivaine a fait elle-même l'expérience à ses dépens pendant la plus grande partie de sa vie. Ce thème n'est cependant pas prédominant dans la trilogie, excepté dans *L'Iguane* où de nombreuses allusions y sont faites, notamment au début du roman où le narrateur dresse un portrait ironique de l'éditeur Adelchi, ami du comte Daddo : « era un uomo assolutamente privo di curiosità malsane, un semplice, dominato da

⁹⁷³ CC, p. 123. Trad. fr., p. 98 : « Et il taira le nom tout-puissant : l'Argent ! La liberté appartient à l'Argent. La vie appartient à l'Argent ! L'espace appartient à l'Argent ! L'exonération du martyr – ou étouffement – appartient à l'Argent. »

un'unica febbre : fare denari »⁹⁷⁴. Les deux premiers chapitres se distinguent plus généralement par l'abondance de termes renvoyant à la sphère économique, la plupart apparaissant à plusieurs reprises (« grandezza economica », « vendite », « beni », « denari », « comprare », « acquistare », « acquisto »). Ainsi, un contraste très fort est créé entre le monde d'où provient Daddo, qui est celui de la Milan la plus aisée, et celui dans lequel il pénétrera au terme de son voyage, à savoir l'île d'Ocaña⁹⁷⁵, où tous les malheurs des habitants sont présentés comme étant dus à leur situation économique misérable. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la compassion du comte ne se limite pas à l'Iguane mais embrasse ses maîtres, qui lui apparaissent eux aussi comme des victimes de la pauvreté et plus précisément d'une chute de statut expliquant le désespoir et l'apathie dans lequel ils semblent tous être plongés.

Le rôle de la sphère économique est par ailleurs, toujours dans *L'Iguana* (qui, de toute la trilogie, est le roman le plus empreint de problématiques explicitement sociales), étroitement lié à celui d'un autre acteur institutionnel, l'Église catholique, dont l'influence sur les destins des opprimés fait l'objet de représentations clairement accusatrices.

Nous pouvons nous appuyer à ce propos sur l'analyse d'Annovi qui propose une lecture intéressante du rôle joué par l'Église dans le maintien de l'oppression, historiquement et dans *L'Iguana*⁹⁷⁶. Le critique rappelle en effet que l'Amérique, lors de sa découverte, a été dans un premier temps perçue comme une sorte d'Éden, et ses habitants comme des "bons sauvages" à l'innocence et à la pureté incontaminée ; mais l'Église catholique a par la suite promu un discours radicalement différent, transformant les indigènes en êtres démoniaques et servant ainsi directement les intérêts des peuples colonisateurs en justifiant l'extermination des Indiens d'Amérique

⁹⁷⁴ *Ig*, p. 19. Trad. fr., p. 16 : « c'était un homme absolument dénué de curiosité malsaine, un simple, dominé par une unique fièvre : faire de l'argent. »

⁹⁷⁵ Le passage entre un monde où les opérations d'ordre économique sont omniprésentes et un autre où l'on manque du nécessaire pour vivre dignement est l'un des sens que l'on peut attribuer à la phrase signalant l'entrée du bateau dans des eaux inconnues, juste avant la découverte de l'île : « L'indomani, 6 maggio [...], qualcosa cambiò. » *Ibid.*, p. 22.

⁹⁷⁶ ANNOVI Gian Maria, « "Call Me My Name" », *op. cit.*

et l'appropriation de leurs terres. De fait, on retrouve une dynamique étonnamment similaire dans le roman, à travers le récit de l'affection passée d'Ilario (figure de pouvoir) pour Estrellita, et pour la nature dont elle est la représentante, jusqu'au moment où il l'a brutalement rejetée et lui a du jour au lendemain nié l'accès au « paradis », où il avait auparavant promis de l'emmener avec lui, tout cela dans le seul but de servir ses propres intérêts en lui permettant d'épouser une riche héritière. Le parallélisme proposé par Annovi, au moins d'un point de vue structurel, est donc amplement justifié. D'autre part, la justification de l'exclusion et des mauvais traitements infligés à l'Iguane par un discours religieux traverse tout le texte : la question de l'âme y est particulièrement récurrente, avec une alternance entre des mentions de l'« animuccia » de la créature et des passages où les autres personnages, y compris le comte Daddo⁹⁷⁷, la convainquent de sa propre infériorité morale en lui affirmant qu'elle ne possède pas d'âme. Ilario a même réussi à la persuader qu'elle est une pure et simple incarnation du Mal⁹⁷⁸, et que son destin malheureux n'est que la conséquence logique de sa nature mauvaise. Annovi s'appuie sur tous ces éléments et sur d'autres pour montrer que l'Iguane réunit des caractéristiques la rattachant à la fois aux peuples colonisés et à la figure de la sorcière, qui ont historiquement subi une véritable persécution fondée sur un même processus de démonisation intentionnel de la part des autorités religieuses. La valeur intersectionnelle du personnage d'Estrellita est donc renforcée par une démonstration implicite du fonctionnement même des processus de rabaissement dont de nombreuses catégories d'êtres ont été victimes au cours de l'histoire, et dont le double objectif est bien souvent de légitimer leur oppression et de leur faire intérioriser leur propre bassesse morale "naturelle" afin de tuer dans l'œuf toute aspiration à s'élever au-dessus de leur condition sociale.

Le rapprochement d'Estrellita avec les sorcières suggère en filigrane l'idée que la féminité, surtout lorsqu'elle s'écarte des normes auxquelles elle est assignée, reste

⁹⁷⁷ *Ig*, p. 147.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 94. Parmi les occurrences suivantes, on relèvera l'expression frappante « figlia e madre del Male », p. 101.

encore et toujours, d'une époque à l'autre, un motif de dépréciation, d'exclusion et d'assujettissement. Il est aussi et surtout justifié par le rôle du prêtre (don Bosio) et l'épisode où on le voit exorciser sa chambre. Le prêtre est plus largement une figure négative, chargée d'incarner les principaux griefs adressés par Ortese à la religion chrétienne en tant qu'institution : avant tout son caractère non-inclusif, avec la négation du salut aux êtres les plus innocents que sont les animaux, ainsi que son rôle actif dans les logiques de domination visant à faire rester à leur place les plus faibles et les plus démunis. À ces reproches formulés explicitement en divers lieux de son œuvre, on ajoutera la dénonciation tacite de la propension de l'Église à s'écarter de sa vocation d'entité purement spirituelle pour embrasser des considérations éminemment terrestres, et en particulier économiques, ici matérialisée par le désir (réalisé) de don Bosio de racheter l'île « per farne un centro di meditazione e, diciamolo, di comodità »⁹⁷⁹. Cette intention cachée explique qu'il se soit prêté de bon cœur au rituel parodique, dans le but d'effrayer la fiancée d'Ilario et ainsi de la dissuader de rester vivre sur l'île.

Pour en revenir à ce que nous appellerons la moralisation de l'infériorité, phénomène dans lequel l'Église a historiquement une responsabilité indéniable, elle passe aussi par le regard critique porté par le comte Daddo (pourtant censé être le personnage le plus bienveillant) sur le supposé caractère "véral" de l'Iguane⁹⁸⁰, qui passe beaucoup de temps à compter et recompter les pierres insignifiantes que les frères Guzman lui donnent en guise de paiement pour ses services⁹⁸¹. Cette propension à critiquer l'exploitée plutôt que ses exploitants exemplifie parfaitement un phénomène que l'on peut observer aujourd'hui sous des formes tout aussi malsaines, consistant à juger le rapport à l'argent de personnes économiquement défavorisées

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 139. Trad. fr., p. 152 : « pour en faire un centre de méditation et, disons-le, d'agrément. »

⁹⁸⁰ L'idée est déjà présente dans le texte, et accentuée dans l'une des versions alternatives rapportées par Baldi.

⁹⁸¹ On peut voir dans ce détail un énième écho de l'histoire coloniale, avec une allusion à peine voilée à la manière dont les conquérants ont pu obtenir des peuples indigènes des objets et matériaux de grande valeur en échange de dons perçus comme précieux par ces derniers, mais dont la véritable valeur économique était insignifiante.

alors que l'on se trouve soi-même dans une situation excluant toute préoccupation financière. D'une manière générale, le roman dénonce de façon efficace la volonté des pouvoirs en place d'attribuer des fautes morales aux opprimés, afin de justifier implicitement ou explicitement leur oppression – ils sont dans cette situation soit du fait de leur nature, soit parce qu'ils le méritent par leurs comportements⁹⁸². Le lecteur attentif, quant à lui, ne peut se méprendre sur l'apparente cupidité de la « bestiole » : il est évident que son obsession pour ses pierres n'est pas le signe d'une avidité économique mal placée, mais plutôt la manifestation d'un besoin immense de reconnaissance sociale et affective – la seconde lui étant désormais complètement niée, tandis qu'elle trouve un ersatz de la première dans cette « monnaie » trompeuse qu'elle a obtenue de ses maîtres après avoir réclamé un salaire. Le simple fait de recevoir un quelconque paiement suffit à ses yeux ingénus pour la faire passer du statut de véritable esclave (que l'on peut évidemment relier à la lecture postcoloniale du roman) à celui de domestique, et donc de personne certes inférieure mais bénéficiant d'un minimum de reconnaissance.

Plus globalement, la narration laisse clairement transparaître l'inévitable lien de cause à effet entre d'un côté l'assignation à une condition sociale et affective misérable, et de l'autre les défauts de caractère voire le basculement dans une certaine immoralité. Rappelons la disparition subite, et en un certain sens utopique, de la « malvagità » (« méchanceté ») de l'Iguane à l'instant où elle entend le cri de reconnaissance et d'amour du comte⁹⁸³ : cette phrase, qui apporte une résolution définitive à tout un réseau de doutes parcourant le récit quant à sa véritable nature, vient confirmer sans équivoque ce qui n'avait été jusque-là que suggéré, à savoir le fait que le délaissement et l'humiliation subis au quotidien étaient l'unique cause de tous ses traits de

⁹⁸² Parmi les nombreux exemples récents confirmant la lucidité et l'actualité de ces réflexions, il suffira de citer les débats sur la manière supposément condamnable dont les familles pauvres dépenseraient les allocations de rentrée, ou encore l'idée, utilisée comme justification pour la réforme de l'assurance chômage réalisée en 2021, selon laquelle le taux de chômage serait en grande partie dû à la paresse des personnes concernées.

⁹⁸³ *Ig*, p. 174.

personnalité les plus négatifs. Le parcours du personnage constitue donc une illustration particulièrement réussie des idées d'Ortese concernant l'importance des déterminismes sociaux et familiaux, qui, rappelons-le, l'ont menée à défendre avec acharnement des Indiens d'Amérique condamnés à mort en arguant que leur culpabilité n'était que le fruit de tout un processus historique de marginalisation.

On retrouve un mécanisme en partie similaire dans *Alonso* avec le personnage de Julio, le fils aîné de Decimo, qui se retrouve plongé dans une spirale de violence et d'immoralité le conduisant à une mort prématurée. Les divers épisodes le mettant en scène laissent transparaître une évolution tragique qui, à en juger d'après sa première description, fournie par Jimmy Op, était tout sauf inéluctable : il évoque en effet « un magnifico bambino [...]. Pieno di buone qualità, direi. Ma ancora immatura »⁹⁸⁴, cette caractérisation étant cependant déjà entachée par la mention du mépris affiché par l'enfant pour les pauvres, les domestiques et les images sacrées. Le parcours de Julio jusqu'au soir fatal de son meurtre ou suicide apparaît clairement, aux yeux des personnages et des lecteurs, comme conditionné par une situation affective misérable et par les événements traumatisants survenus dans sa jeunesse. Il est en effet, depuis toujours, complètement délaissé par sa mère, la vénale Lea, et grandit donc avec son père, homme froid et rationnel dont les théories sont empreintes de mépris pour la nature et pour les faibles, ainsi que d'un cynisme qui nourrira la violence des idées et des actions du groupe dont Julio deviendra le leader. S'ajoutent à cet environnement malsain deux pertes terribles et précoces, d'abord celle de son petit frère Decio qui ne rentrera jamais du voyage aux États-Unis, puis celle du puma avec lequel il avait noué une relation profonde, suscitant le malaise voire la jalousie de son père – qui est selon toute vraisemblance responsable de la disparition du félin.

Par ailleurs, le professeur Decimo lui-même, *a priori* le personnage le plus destructeur du roman, ne fait pourtant pas, lui non plus, l'objet d'une dénonciation pure et simple, mais plutôt d'analyses des raisons qui l'ont poussé à devenir un

⁹⁸⁴ AV, p. 35. Trad. fr., p. 43 : « un enfant magnifique [...]. Il était plein de qualités, dirai-je, mais encore vertes. »

représentant éminent de la catégorie appelée par Op « gli uomini del lutto » (« les hommes du deuil »). C'est ce type de réflexions, scandant tout le récit, qui justifie pleinement l'appellation de « giallo metafisico » dont Ortese elle-même a pu affubler *Alonso* : la véritable enquête au cœur de l'intrigue porte moins sur les événements concrets advenus dans la maison de Prato dix ans auparavant que sur l'origine et les ressorts du mal en général, dont l'histoire du professeur, de son fils et du « Cucciolo » n'est qu'une actualisation particulièrement frappante. L'un des passages les plus significatifs à cet égard est le dialogue le plus long entre Jimmy Op et le jeune Edwin, qui avance une explication entre psychologique et métaphysique de ce que le second appelle « le vent de l'humanité » – expression poétique désignant les forces latentes à l'origine de la plupart des maux de la société :

la gran parte degli uomini è di razza tranquilla, come è tranquillo il mare. Non chiede, in realtà, mutamenti, se non di superficie, e le rivoluzioni e ideologie le sono perfettamente inutili. E, come il mare, non si muoverebbe mai, dico mai, se non ci fosse il vento. Ma il vento c'è. Il vento dell'umanità non sono né i poveri né i ricchi, non le differenze sociali (per quanto poveri e ricchi farebbero bene a non dichiararsi guerra a vicenda), il vento dell'umanità sono gli uomini in lutto.
[...] Gli uomini della perdita ! [...] Gli uomini che hanno perduto, per sempre, qualcosa d'inestimabile, il che non accade a tutti⁹⁸⁵.

Il précise par la suite sa théorie (qu'il serait bien entendu hasardeux de considérer comme une conception à laquelle l'auteur croirait telle quelle) en ajoutant que l'objet de la « perte » fondamentale ressentie par certains est ancien et indéfinissable ; il s'agit en quelque sorte d'une pure absence, d'un « vide » causant une mélancolie perceptible dès la naissance et qui amène les plus impuissants à « se venger » :

« [...] quando non riescono a illudersi sui loro sentimenti "buoni" ; quando non gli bastano, allora si vendicano, e sono gli uomini del delitto gratuito. »

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 76. Trad. fr., p. 95-96 : « La plupart des hommes sont d'une race paisible, aussi paisible que la mer. En vérité, ils ne demandent aucun changement, sinon en surface, et les révolutions comme les idéologies leur sont parfaitement inutilis. Donc, de même que la mer, ils ne bougeraient jamais, au grand jamais, si le vent n'existait pas. Or le vent est là. Le vent, pour l'humanité, ce ne sont ni les pauvres, ni les riches, ni les différences sociales (même si les pauvres et les riches feraient mieux de ne pas se faire la guerre), non, le vent, pour l'humanité, ce sont uniquement les hommes en deuil. [...] Les hommes de la perte ! [...] Les hommes qui ont à jamais perdu quelque chose d'inestimable, ce qui n'est pas le fait de tout le monde. »

« Che... allora, non sarebbe così gratuito, sarebbe – forse – disperazione »,
disse Op pensosamente.⁹⁸⁶

Cet échange, tout autant que l'histoire concrète de Decimo et de son fils Julio, montrent qu'Ortese a une idée des déterminismes poussant au crime et à l'immoralité qui dépasse largement le contexte socio-économique dans lequel grandissent les personnages, celui-ci étant, dans le passage cité, explicitement mentionné comme moins décisif qu'on ne le croit généralement, alors même qu'il a longtemps constitué, comme on le sait, un thème central dans son écriture journalistique et littéraire. La question des inégalités sociales est d'ailleurs presque absente d'*Alonso* où tous les personnages principaux appartiennent à la classe moyenne, alors que tous les romans précédents de l'auteur, autobiographiques ou fantastiques, mettaient en scène la pauvreté comme un aspect important, voire déterminant, de la vie de certains personnages. On peut également penser à Elmina qui, dans *Il cardillo*, donne tous ses biens, y compris les précieux cadeaux du prince Neville, condamnant sa propre famille à une existence ascétique ; par ailleurs, les révélations apportées dans la dernière partie du roman sur son lien avec le Lutin permettent de comprendre que sa personnalité extrêmement froide et son incapacité à donner son amour à un homme ou à ses propres enfants – caractéristiques lui valant d'être longtemps jugée comme cruelle et immorale, et qui, de fait, condamnent le petit Babà et sa sœur Sasà à un délaissement qui sera fatal au premier – découlent directement de l'énorme responsabilité héritée de son père, qui implique de sacrifier sa propre existence pour tenter de sauver son « demi-frère » Hieronymus Käppchen. Ici comme dans *Alonso*, le malheur des personnages n'est donc aucunement la conséquence de leur condition sociale mais bien de mécanismes psychologiques complexes menant certains êtres qu'il serait difficile de

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 77. Trad. fr., p. 97 : « quand ils n'arrivent pas à se nourrir d'illusions quant à leurs "bons" sentiments ; quand ceux-ci ne leur suffisent plus, alors, ils se vengent, ils deviennent les hommes du crime gratuit.

– Lequel... en l'occurrence, ne serait pas si gratuit que cela... ne serait peut-être que du désespoir, intervint Op, pensif. »

définir comme “mauvais” à se conduire de manière délétère pour leur entourage et, *in fine*, pour eux-mêmes.

Quelle que soient les raisons profondes de ce glissement, force est de constater un déplacement d’accent après *L’Iguana* et la trilogie autobiographique, faisant passer le discours de considérations portant avant tout sur les inégalités sociales et les relations de pouvoir vers des dynamiques plus mystérieuses et fondées sur des déterminismes plus psychologiques et existentiels. On assiste ainsi à une sorte de résolution tardive de la tension dialectique, analysée durant notre exposé de l’idéologie d’Ortese, entre d’une part la conscience aiguë des inégalités sociales et des souffrances infinies endurées par quiconque se trouve du “mauvais côté”, et d’autre part la conviction intime que le Mal ne dépend pas uniquement de ces inégalités matérielles mais a des racines bien plus profondes, d’ordre existentiel et spirituel. Citons à nouveau ce passage éclairant de la lettre à Pasquale Prunas dans laquelle, encore jeune, elle explicitait cette position :

Sento che un problema economico, enorme, esiste, e va risolto, o per lo meno bisogna tentare continuamente di risolverlo : ma il miglioramento del mondo, per cui ogni giovane che non sia soltanto un complesso anatomico fisiologico e sociale, desidera lavorare, è qualcosa che ha radici più grandi, non nel fatto di avere il pane quotidiano, ma di avere o no una sostanza religiosa⁹⁸⁷.

Il nous semble que ces quelques lignes apportent des éléments utiles pour comprendre les subtilités d’*Alonso* et notamment du traitement accordé au personnage du professeur Decimo. Le principal défaut de ce dernier semble bien résider dans la façon dont il porte aux nues la pure rationalité, excluant de son propre rapport au monde toute possibilité de sacralité et de transcendance. Ce rejet de la spiritualité, dimension selon Ortese indispensable aussi bien à l’épanouissement des individus qu’au « progrès du monde », constitue une forme d’aliénation qui empêche le professeur d’entrer en relation aussi bien avec l’Autre naturel qu’avec son entourage proche, ce qui le conduit peu à peu à les entraîner avec lui dans une tragédie qui ne laissera personne intact. De ce point de vue, l’autre professeur de l’histoire, Jimmy Op,

⁹⁸⁷ *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas, op. cit.*, p. 92.

apparaît comme son parfait contraire, en raison de caractéristiques qu'il relie lui-même à ses origines américaines, à savoir principalement sa propension à « non [vedere] differenze, in fondo, tra un teorema e un albero »⁹⁸⁸. Cette vision antirationaliste et anti-anthropocentriste est la condition de l'ouverture à l'altérité du puma dont il saura faire preuve, et donc de sa compassion pour ce dernier qui se transformera peu à peu en une véritable adoration, en une forme de basculement vers une relation profondément spirituelle avec le non-humain.

Pour résumer ce que nous avons voulu montrer à travers ces différents exemples, il nous semble pouvoir observer clairement une évolution, aussi bien entre les précédents écrits d'Ortese et la trilogie fantastique qu'au sein même de cette dernière, tendant à faire passer au premier plan des réflexions portant sur les origines psychologiques du mal et sur la nécessité de récupérer une dimension spirituelle perdue dans notre relation au monde. Les considérations portant sur les inégalités économiques et sociales perdent peu à peu leur centralité, sans pour autant cesser complètement d'être rappelées à notre attention (songeons au personnage de Liliana Bey) : on pourrait plutôt dire qu'elles deviennent, encore plus qu'elles ne l'étaient déjà auparavant, un facteur parmi d'autres à prendre en compte pour tenter de pénétrer les mécanismes menant certains êtres à délaissier, opprimer, voire éliminer ceux qui sont plus fragiles. Les déterminismes sociaux n'en restent pas moins un objet de dénonciation, comme l'illustre son engagement en faveur des Indiens d'Amérique condamnés à mort de l'autre côté de la planète. Mais c'est comme si l'écrivaine avait progressivement laissé les aspects les plus "irrationnels" de son idéologie et de sa poétique prendre le dessus sur ce que l'on pourrait appeler les résidus de son engagement communiste, de manière plus ou moins concomitante avec le déclin de l'idéologie associée dans l'ensemble des sphères politique et intellectuelle italiennes. Le thème central de son œuvre reste indéniablement la souffrance individuelle et

⁹⁸⁸ AV, p. 20. Trad. fr., p. 22 : « ne [percevoir] aucune différence fondamentale entre un arbre et un théorème. »

universelle, mais les causes de cette dernière sont présentées comme de plus en plus complexes et impénétrables ; l'un des facteurs qui ressortent cependant le plus clairement des deux derniers romans est l'essor historique de la « raison » comme valeur suprême au détriment de la spiritualité au sens large, y compris comme rapport profond au monde naturel.

Cette clarification est indispensable pour comprendre les esquisses de réponse d'ordre moral et utopique, éloignées de toute idée de lutte des classes, qui sont apportées au problème du mal dans les romans et sur lesquelles nous souhaitons à présent nous attarder avant de conclure ce chapitre.

III. Une pédagogie morale savamment construite

Au-delà des multiples points communs et différences entre *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* et *Alonso e i visionari* qui ont pu émerger jusqu'à présent de notre analyse, il est temps d'en venir à ce qui fait plus que toute autre chose l'unité de la trilogie : à savoir la cohérence du message éthique qui se dégage *in fine* de ces trois romans, et qui est véhiculé aussi bien par les discours directs des personnages que par une structure narrative récurrente, que nous appellerons *structure de la conversion*. Nous sommes consciente que l'emploi du terme « message » à propos d'une œuvre littéraire pose souvent problème dans la mesure où l'on risque de réduire un objet de nature fondamentalement esthétique à une signification univoque d'ordre moral et politique ; nous espérons d'ailleurs avoir montré la profondeur, la complexité et l'ambiguïté irréductible qui caractérisent de nombreux aspects de l'œuvre d'Ortese. Ces aspects essentiels ne nous paraissent cependant pas en contradiction avec l'affirmation que les trois romans étudiés ont été rédigés avec l'intention délibérée de véhiculer un véritable « message », au sens non seulement de vision du monde mais de communication importante censée éveiller les consciences à des problèmes spécifiques et induire des modifications dans le comportement des individus et de la société. L'usage du terme nous paraît plus précisément être justifié par le caractère absolument explicite des

déclarations de certains personnages voire parfois du narrateur, et par le fait que ces dernières sont en tout point compatibles avec les positions idéologiques exprimées par l'autrice dans des textes théoriques voire militants. Enfin, du point de vue du contenu, le terme est d'autant plus adapté que la portée éthique des textes dépasse largement la dimension de la dénonciation (dont nous avons vu qu'elle est pourtant essentielle), et inclut des appels à la responsabilité de chacun vis-à-vis de l'état du monde et de chaque être souffrant, impliquant des invitations transparentes à embrasser cette responsabilité dans chacune de nos actions.

1. « *Soccorso* » et responsabilité illimitée

Nous avons déjà fait allusion aux similitudes entre la pensée ortésienne et certaines notions centrales du courant de philosophie morale né dans le champ des études féministes appelé éthique du *care*, en particulier tel qu'il a pu se déployer dans un second temps dans le domaine des *animal studies*, se basant sur une critique approfondie et un dépassement des théories rationalistes des fondateurs des *animal rights* que sont Peter Singer et Tom Regan. Rappelons brièvement quels sont les piliers de cette branche spécifique de l'écoféminisme : elle s'appuie avant tout sur une revalorisation profonde et argumentée de l'importance des émotions dans la sphère morale, à l'opposé des raisonnements de type utilitariste. Cet aspect se retrouve bien entendu chez Ortese, qui se montre cependant beaucoup plus extrême dans la mesure où sa prose tend vers un véritable rejet de la rationalité au profit de l'émotivité, des instincts et de la « vision », tandis que les théoriciennes féministes du « care » appellent à la reconnaissance d'une « sensibilité unifiée »⁹⁸⁹, autrement dit d'un profond enchevêtrement des facultés rationnelles et émotionnelles qui doivent toutes jouer un rôle dans les prises de décisions morales.

⁹⁸⁹ En anglais « unified sensibility ». L'expression est de Karen Warren et est reprise par un certain nombre de théoriciennes du mouvement. Voir notamment KHEEL Marti, « The Liberation of Nature. A Circular Affair », in DONOVAN J., ADAMS Carol J. (dir.), *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics*, op. cit., p. 48 et SLICER Deborah, « Your Daughter or Your Dog ? A Feminist Assessment of the Animal Research Issue », in *Ibid.*, p. 114.

L'autrice partage en revanche de nombreux points centraux dans leurs réflexions, parmi lesquels : la non-pertinence de la vision dualiste et hiérarchique du vivant, qu'elle perçoit plutôt comme un continuum ; l'importance de l'empathie⁹⁹⁰ et d'une culture de l'« amour attentif »⁹⁹¹ comme fondements d'une morale et d'une politique plus justes ; la nécessaire convergence des théories et des luttes visant à mettre fin aux abus de toutes sortes⁹⁹² ; et d'une manière générale, l'idée que le fait de "prendre soin" de l'Autre, quel qu'il soit, relèverait d'un véritable devoir⁹⁹³. C'est sur cet aspect du « message » porté par la trilogie animale d'Ortese que nous voulons maintenant nous arrêter, car la notion de responsabilité y est tout simplement capitale ; nous verrons ensuite *comment* l'écrivaine parvient à porter sur le devant de la scène cette notion de manière vivante et efficace à travers des dispositifs narratologiques savamment orchestrés, selon une stratégie que l'on ne pourra que qualifier de pédagogique.

La notion de responsabilité est rien de moins que l'un des leitmotifs de la trilogie : est en effet régulièrement affirmée, sous diverses formes, celle de chaque individu envers tout être dans le besoin. Le thème fait parfois l'objet d'une certaine ambiguïté : le comte Daddo est un parfait exemple dans la mesure où sa sensibilité exacerbée à la souffrance universelle confine parfois à une forme de "syndrome du sauveur", le poussant à vouloir à tout prix dédier ses ressources économiques à quiconque est moins bien loti que lui – comme le marquis Ilario à qui il envisage dès le début du roman d'offrir son argent, avant même de le connaître et de découvrir sa cruauté envers l'Iguane. Mais de manière générale, on peut estimer que les narrateurs ainsi

⁹⁹⁰ Voir DONOVAN Josephine, « Attention to Suffering. Sympathy as a Basis for Ethical Treatment of Animals », in *Ibid.*, p. 174-197.

⁹⁹¹ Il s'agit d'une notion née sous la plume de Simone Weil et développée par Iris Murdoch, puis reprise par de nombreuses écoféministes végétariennes. Voir *Ibid.*, p. 190.

⁹⁹² Voir notamment, sur le rapprochement entre les mauvais traitements subis par les enfants et les animaux, GARBARINO James, « Protecting Children and Animals from Abuse. A Trans-Species Concept of Caring », in *Ibid.*, p. 250-258. Sur la même question, élargie aux violences contre les femmes, voir ADAMS Carol J., « Bringing Peace Home : A Feminist Philosophical Perspective on the Abuse of Women, Children, and Pet Animals », in ADAMS Carol J., *Neither Man nor Beast. Feminism and the Defense of Animals*, Londres-New York, Bloomsbury, 2018 (1994), p. 135-153.

⁹⁹³ Voir notamment DONOVAN Josephine et ADAMS Carol J., « Introduction », in DONOVAN J., ADAMS Carol J. (dir.), *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics*, op. cit., p. 1-20.

que l'autrice (étant donné la similitude entre de telles positions et celles que l'on retrouve dans *Corpo celeste* et *Le Piccole Persone*) des trois romans partagent les convictions du comte concernant

il dovere di provvedere ai sottoposti, specialmente quando costoro siano fanciulli o animali, deboli esseri sprovveduti di forza, e bisognosi di protezione⁹⁹⁴.

Le genre de devoir impliqué par le terme « provvedere » implique deux temps distincts, qui font chacun l'objet de traitements approfondis : premièrement la reconnaissance de la souffrance et de l'injustice – à travers la « vision » dont nous avons longuement parlé plus haut –, et deuxièmement le passage à l'action devant dériver de cette prise de conscience. Cette nécessité d'agir concrètement pour remédier au mal est parfois affirmée avec force, s'opposant explicitement à la tendance, notamment propre aux intellectuels, à se contenter de faire des discours sur ce qu'il serait juste de faire. Le comte Daddo – toujours lui – formule ainsi le problème en question, au cours de réflexions où se manifeste son déchirement entre le désir intense de rentrer chez lui et le devoir de venir en aide aux habitants de l'île et notamment à l'Iguane :

E con questo? Che farò lì ? Invecchierò ! Como, Bellagio ! Ogni anno crociere ; di autunno gli amici ! Adelchi ! Passeggiate per via Manzoni, pensando alle Isole ! E intanto, nelle Isole, degli innocenti si deturpano, muoiono ! Mi chiamano, e io non sono con essi ! Io *parlo* di essi. E *questo* chiamo bene ; questo, per me, è servire il fratello !⁹⁹⁵

On retrouve encore une fois le thème de la « fraternité » entre êtres de conditions éloignées (le problème de la différence d'espèces n'est pas abordé ici), qui est convoqué pour emphatiser la notion de responsabilité envers les « innocents ». Il se double de la référence, à la fois concrète et allégorique, aux « Îles » ; le pluriel met en évidence la

⁹⁹⁴ *Ig*, p. 64-65. Trad. fr., p. 66 : « le devoir de porter assistance aux subordonnés, en particulier quand ce sont des enfants ou des animaux, faibles êtres dépourvus de toute force et manquant de protection [...] »

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 133. Trad. fr., p. 145 : « Et avec ça ? Que ferai-je là-bas ? Je vieillirai ! Côte, Bellagio ! Des croisières chaque année ; en automne, les amis ! Adelchi ! Des promenades dans la via Manzoni, en pensant aux Îles ! Et, pendant ce temps, des innocents se dégradent, dans les Îles, meurent ! Ils m'appellent, et moi je ne suis pas avec eux ! Je *parle* d'eux. Et c'est *cela* que je nomme le bien ; cela, pour moi, c'est servir mon frère ! »

valeur singulière et pourtant paradigmatique d'Ocaña et de ses résidents, et donc le caractère universel de la fraternité censée nous unir à tout être souffrant. La syntaxe hachée et rythmée par des phrases exclamatives et interrogatives à valeur rhétorique contribue à donner des accents extrêmement vivants au dilemme moral du personnage, et laisse transparaître un sentiment de culpabilité croissant vis-à-vis de l'abîme séparant sa position privilégiée et celle de tous les laissés-pour-compte.

On pourrait aller jusqu'à percevoir une identification de l'autrice elle-même avec cette insatisfaction du comte quant à sa propre inaction : l'insistance (à travers la mise en italique) sur le verbe « parlare », repris ensuite par un pronom démonstratif chargé de mépris, peut en effet faire penser au métier d'écrivain qui consiste justement à mettre des mots sur le malheur et l'injustice sans pour autant avoir la possibilité de les combattre activement. Cette dénégation de la parole et de l'écriture est bien entendu discutable, et l'un des objectifs de notre travail est de montrer les modalités selon lesquelles la littérature peut contribuer à l'éveil des consciences et, partant, à la création de possibilités de changement concret. Il nous semble pourtant que cette interprétation ne peut pas être totalement exclue, pour des raisons à la fois extra- et intra-textuelles : d'une part, la personnalité d'Ortese telle qu'elle émerge de nombreux témoignages, son pessimisme et sa tendance à l'autodénigrement⁹⁹⁶, sont tout à fait compatibles avec un tel sentiment de culpabilité mêlé d'impuissance ; et d'autre part, il ne faut pas oublier que l'une des deux intentions à l'origine du voyage de Daddo était de trouver pour son ami éditeur des « histoires d'opprimés », catégorie à laquelle le roman lui-même peut être assigné sans risque de se tromper.

Par ailleurs, une autre citation plus explicite, cette fois dans *Il cardillo*, vient préciser la question du rapport entre la littérature et la vie réelle :

Sono, retorica e letteratura da strapazzo, porte dorate e cesellate, opera dei gioiellieri del sogno. Ma, una volta aperte, solo la scura e fredda vita geme, come un'acqua, al piede degli scalini. E vedrai anche tu, curioso Lettore,

⁹⁹⁶ Voir par exemple les lettres écrites dans ses dernières années d'existence à Franz Haas, dans ORTESE Anna Maria, *Possibilmente il più innocente*, op. cit.

seguendo questa storia, come là dietro non c'è nulla. Udrai solo, là in fondo, un povero *glu-glu*⁹⁹⁷.

On comprend bien, en lisant entre les lignes, que si d'un côté la littérature « à bon marché » est complètement coupée de la réalité et tend à cacher sous une accumulation d'ornements stériles son obscurité et sa « froideur », autrement dit la quantité infinie de douleur qui, selon la conception de l'autrice, constitue le cœur même de la vie, il existe de l'autre une littérature différente, à laquelle appartient le roman qu'on est en train de lire. Une littérature capable, elle, de faire accéder le lecteur à des *vérités*, portant aussi bien sur les formes particulières d'oppression que sur le caractère universel et primordial de la vulnérabilité de la vie. Il est difficile de déduire de ces deux extraits, aussi cryptés l'un que l'autre, une quelconque conception univoque du rôle de l'écrivain, mais il nous semble pouvoir y percevoir une tension entre la croyance en un pouvoir d'action de la littérature sur les consciences et des doutes sur la pertinence de cantonner à cette dernière son action sur le monde – tension qui sera résolue de manière toujours plus marquée par l'implication directe d'Ortese sur la scène du débat public italien et dans certaines causes dépassant les frontières nationales.

Mais revenons au monologue mental de Daddo cité un peu plus haut : au-delà des possibles implications concernant le statut de l'écriture et de l'intellectuel en général vis-à-vis des malheurs du monde, l'élément central de ce paragraphe est le sentiment de culpabilité qui s'en dégage, et qui est le versant émotionnel du thème de la responsabilité. Ce dernier, tel qu'il est développé dans la trilogie, peut être divisé en deux aspects complémentaires : responsabilité comme *devoir* d'agir toutes les fois où l'on en a l'occasion pour réduire la souffrance de n'importe quel être, et responsabilité comme *faute*, au sens de participation passive à tout le mal du monde par le simple fait de vivre une existence plus ou moins aisée sans faire son possible pour secourir ceux

⁹⁹⁷ CA, p. 19. Trad. fr., p. 15 : « Cette rhétorique, cette littérature à bon marché, sont des portails dorés et ciselés qui ont été conçus par des joailliers de songe. Mais, vient-on à les ouvrir que seule une vie obscure et froide geint, telle une eau noire, au pied des marches. Et tu verras toi aussi, Lecteur curieux, au fil de cette histoire, que là derrière, il n'y a rien. Tu n'entendras seulement, tout au fond, qu'un bien pauvre glou-glou. »

qui sont moins bien lotis. Le comte Daddo expérimente tout au long du roman les deux facettes du problème, montrant bien comment une prise de conscience aiguë de ses propres privilèges peut, dans certains cas, représenter le premier pas avant un véritable passage à l'action. En effet, on le voit éprouver tantôt un vague sentiment de culpabilité, tantôt une « honte » liée au contraste entre sa position privilégiée et la misère existant dans le monde – en l'occurrence celle de l'Iguane :

E mentre si sentiva così sereno, era anche un po' accorato, come se fosse colpevole di qualche cosa, quale non sapeva. E gli pareva che la risposta fosse in quella misera e verde figurina illuminata dalla luna⁹⁹⁸.

Et, beaucoup plus loin :

Il conte, con una vergogna indicibile, la medesima di tutte le volte che s'imbatteva in creature legate o incapaci di slegarsi, vergogna non di esse, bensì di sé, ch'era libero, stentò a parlare [...]⁹⁹⁹.

Cette conscience de l'injustice et du gouffre séparant deux conditions existentielles opposées (qui est bien sûr aussi un contraste de classes, mais ne s'y réduit pas) se traduit, assez tôt dans le texte, par l'affirmation d'une volonté de consacrer réellement son temps, son énergie et son argent à aider les êtres dans le besoin :

risolse perciò di essere più semplice e attivo di quanto non fosse stato finora, respingendo quel vano argomentare, e solo prestandosi ad opere di soccorso¹⁰⁰⁰.

La suite fait clairement apparaître cette « résolution » comme une simple velléité, à laquelle font obstacle différents facteurs, notamment les « vaines argumentations » évoquées dans la citation ; mais qu'entend-il exactement par cette expression ? Elle peut désigner de manière appropriée une attitude partagée par les trois protagonistes masculins de la trilogie : à savoir leur tendance, prédominante pendant la plus grande

⁹⁹⁸ *Ig*, p. 78. Trad. fr., p. 81-82 : « Et tandis qu'il se sentait si serein, il était aussi un peu affligé, comme coupable de quelque chose, de quoi il ne savait. Et il lui semblait que la réponse se trouvait dans cette pauvre silhouette verte éclairée par la lune. »

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 121. Trad. fr., p. 131 : « Le comte, avec une honte indicible, identique chaque fois qu'il tombait sur des créatures liées et incapables de se délier, honte non d'elles, mais bien de lui qui était libre, eut du mal à parler [...]. »

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 68. Trad. fr., p. 70 : « il résolut donc, afin d'être plus simple et actif qu'il n'avait été jusqu'alors, de repousser les vaines argumentations, et de ne s'employer qu'à des œuvres d'assistance. »

partie des histoires narrées, à rester dans une position d'observateurs plutôt que d'acteurs, ainsi que le temps important qu'ils passent à faire des suppositions sur le passé et les motivations des autres personnages.

Dans le cas de Daddo et de Jimmy Op, ce penchant pour les élucubrations se double d'un autre trait de caractère qui, bien qu'il soit fondamentalement une expression de leur générosité naturelle, a également pour effet de les pousser à rester dans l'inaction, jusqu'à ce qu'il soit trop tard (ou presque trop tard dans *L'Iguana*). Il s'agit de la propension à vouloir voir la bonté partout et trouver des excuses à tout le monde, due à la fois à leur personnalité accueillante et compréhensive et à une certaine lâcheté au moment de reconnaître et condamner fermement l'existence du mal, notamment dans le cœur et les actions de personnes pour qui ils éprouvent de la sympathie. C'est ainsi que l'on assiste, dès la première partie de *L'Iguana*, à la reconnaissance sans équivoque par Daddo des torts d'Ilario envers Estrellita : « così stabiliva che l'incuria del marchese era illecita »¹⁰⁰¹. Cela ne l'empêche cependant pas de continuer à faire preuve d'empathie envers lui et même par moments, comme on l'a vu, d'attribuer une partie des torts dans l'histoire à celle qui en est pourtant clairement la victime.

Le même thème est encore plus amplement développé dans *Alonso*, la question de la responsabilité de Jimmy Op dans le drame passé étant au centre de l'intrigue et de plusieurs dialogues. Le plus clair d'entre eux est le suivant, dans lequel il affirme face à son amie Stella l'existence de « devoirs » (la centralité du terme étant emphatisée par sa répétition, doublée du polyptote « doveri »/« avrei dovuto ») dont il explicite ensuite la nature :

« Signora Winter, per favore risponda immediatamente, risponda senza pensarci : qual era, secondo lei, il mio dovere verso il puma? ».

[...]

« Dovere ? » Dissi dopo un po'.

Parve sollevato.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 65. Trad. fr., p. 66-67 : « ainsi [...] il arrêtaît que l'incurie du marquis était illicite [...] »

« Era questo che volevo sentire [...]. Che, forse, non avevo doveri. Eppure, cara, io li avevo. Avrei dovuto seguire più attentamente il comportamento di Decimo, e provvedere in qualche modo alla salvezza del puma »¹⁰⁰².

L'échange est significatif à bien des égards. On remarquera avant tout la perplexité de l'interlocutrice quant à l'idée même qu'Op aurait pu avoir des « devoirs » envers un animal, qui plus est géographiquement très éloigné. Étant donné la caractérisation de la narratrice, au moins dans la première partie du roman, comme un personnage d'une médiocrité flagrante, on peut légitimement lui attribuer la fonction de représentante du commun des mortels, par opposition avec son ami aux qualités éminemment « visionnaires » ; les réactions de Stella peuvent ainsi être considérées comme celles que l'on pourrait attendre de la plupart des personnes "normales". Sa réponse, aussi brève soit-elle, a donc pour effet de souligner le caractère anticonformiste de la conception de la morale propre à son ami, qui est ici seulement esquissée au travers d'un commentaire sur son propre rôle et qui fera à la fin du roman l'objet d'une définition beaucoup plus précise et universelle. On observe déjà dans ses propos un recoupement entre les deux facettes de la notion de responsabilité que nous avons mentionnées plus haut : l'idée d'un devoir d'agir au moment des faits (exprimée ici aussi au moyen du terme « provvedere », que l'on trouvait déjà dans l'un des passages cités concernant le déchirement moral du comte Daddo et qui réapparaît à la fin du roman, lorsque Op affirme la nécessité de « seguire il Cucciolo e provvedere sempre alla di lui sete »¹⁰⁰³), et celle d'une culpabilité *a posteriori* de celui qui n'a pas agi. En outre, le contenu des obligations auxquelles il pense avoir manqué est lui aussi dédoublé, avec d'une part le devoir de *conscience* (il aurait dû réaliser la gravité de ce qui se jouait et la bassesse morale de son ami), et de l'autre le devoir d'*action* en

¹⁰⁰² AV, p. 69. Trad. fr., p. 87 : « S'il vous plait, madame Winter, répondez immédiatement, sans réfléchir : quel était, selon vous, mon devoir envers le puma ? »

« Devoir ? » dis-je au bout d'un instant.

Il parut soulagé.

« C'est ce que je voulais entendre [...]. Que, peut-être, je n'avais aucun devoir. Et pourtant, ma chère, j'en avais un. J'aurais dû surveiller de plus près le comportement de Decimo, et m'employer en quelque façon à sauver le puma. [...] »

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 201. Trad. fr., p. 255 : « suivre le Petit Puma et [...] faire toujours en sorte qu'il puisse étancher sa soif ! ».

découlant directement. La faute première du professeur américain aurait alors consisté en une forme d'aveuglement plus ou moins volontaire, dont l'une des raisons possibles, on l'a dit, est sa propre bonté (qui l'aurait empêché de regarder le mal en face), mais qui reste en grande partie inexplicite, le protagoniste lui-même avouant ne pas savoir exactement ce qui a motivé son comportement¹⁰⁰⁴. On perçoit d'une manière générale une tension au cœur de toute la trilogie, qui est même l'un des principaux moteurs narratifs dans *L'Iguana* et *Alonso*, entre la tendance à chercher les raisons profondes des comportements injustes voire destructeurs, qui semble avoir pour effet de retarder le passage à l'action de certains personnages (Daddo, Op), et la nécessité affirmée de reconnaître l'injustice pure là où elle se trouve et de tâcher d'y remédier.

Tout au long du récit, Op se montre ainsi de plus en plus tourmenté (sans que l'on comprenne exactement le lien probable entre cette agitation psychique et la détérioration de sa santé physique) par ce qu'il estime avoir été sa responsabilité personnelle dans toute l'histoire (y compris dans le destin tragique de Julio). Il l'évoque ainsi plus avant dans le texte : « Si rilegga, per favore, la Ottava lettera, e legga la Nona e giudichi se io dovevo o no intervenire. Lo dovevo. In questa assenza fu il mio delitto [...] »¹⁰⁰⁵.

On retrouve la répétition du verbe d'obligation, mais aussi un autre verbe, « intervenire », déjà rencontré ailleurs, dans le contexte de la théorisation du devoir de « secours » envers tous les plus faibles telle qu'Ortese la développe dans *Corpo celeste*¹⁰⁰⁶. Plus généralement, *Alonso* est l'œuvre contenant la thématique la plus approfondie de cette notion de responsabilité élargie, qui se traduit par la récurrence d'un grand nombre de termes, négatifs comme positifs, appartenant au même champ

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 127. Trad. fr., p. 161-162 : « relisez donc, je vous prie, la huitième lettre, et la neuvième aussi, et jugez si j'étais tenu d'intervenir. Je l'étais, et c'est en cette omission que consiste mon délit [...]. »

¹⁰⁰⁶ CC, p. 153. On peut ajouter l'un des articles de *Piccole Persone* dans lequel Ortese appelle à « intervenir » pour garantir une protection aux animaux à l'échelle de l'Europe : « Una sentenza della Corte di Cassazione », *op. cit.*, p. 180.

sémantique de la sphère morale (lequel s'entrecroise souvent avec celui de la justice, selon une confusion savamment entretenue dans le roman) : citons par exemple « colpe », « delitto », « crimine », « reati » et ses dérivés « criminale » et « criminalità » ou encore « rimorso » d'un côté, « dovere » et « responsabilità »¹⁰⁰⁷ de l'autre (« fautes », « délit », « crime » – traduction des deux termes –, « criminel », « criminalité », « remords », « devoir », « responsabilité »).

Le contenu du devoir en question, que nous avons déjà effleuré à de nombreuses reprises, fait l'objet de multiples déclarations explicites, dont la plus concise, au point de se présenter comme une sorte de proverbe à la valeur universelle, se trouve dans une brève parenthèse de la lettre de Jimmy Op adressée à son amie alors qu'il paraît en plein délire, peu avant sa mort : « (Insomma la responsabilità verso il piccolo è tutto.) »¹⁰⁰⁸. On retrouve la même idée développée dans d'autres affirmations du professeur américain, mais aussi à travers les réflexions du comte Daddo (« il dovere di provvedere ai sottoposti [...] »¹⁰⁰⁹) ou encore dans la bouche du prince Neville, bien avant la fin du roman : « Considero il consenso all'altrui patire – di peccatori e nemici che siano – ma soprattutto di uccelli e di fiori, il più triste dei peccati »¹⁰¹⁰.

L'expression « consenso all'altrui patire » constitue une formulation particulièrement heureuse et synthétique du pilier de la conception ortésienne de la responsabilité : à savoir la conviction qu'il ne suffit pas, pour se comporter de manière véritablement morale, de ne pas faire directement le mal, mais qu'il est nécessaire de prendre activement position contre ce dernier sous toutes ses formes. Dans le cas contraire, l'absence d'action ou de réaction est considérée par l'autrice ainsi que par ses personnages principaux comme une faute en soi, en ce qu'elle équivaut à

¹⁰⁰⁷ AV. On trouve des occurrences de ces termes, respectivement, aux pages : 12, 138 et 240, 131, 210, 245, 139, 197 et 241, 237, 141.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 201. Trad. fr., p. 255 : « (En somme, l'essentiel est la responsabilité envers le petit.) »

¹⁰⁰⁹ *Ig*, p. 65.

¹⁰¹⁰ CA, p. 301. Trad. fr., p. 290 : « Consentir à la souffrance d'autrui – pécheur ou ennemi, peu importe –, mais, surtout, à celle des oiseaux et des fleurs, est pour moi le plus affligeant des péchés. Ce ne sera donc point le mien. »

« consentir » à des souffrances contre lesquelles il serait possible de lutter d'une manière ou d'une autre.

On peut donc observer une vaste nébuleuse lexicale et conceptuelle revenant d'un texte à l'autre, y compris non fictionnel, illustrant la cohérence d'une pensée désormais consolidée et d'une véritable idéologie. Cette dernière, si elle n'est à première vue pas en contraste avec les valeurs historiquement prônées par la société occidentale et notamment par la religion chrétienne autour de laquelle celle-ci s'est structurée, s'avère beaucoup plus radicale et, par là même, rend visibles les insuffisances et les hypocrisies de la morale commune qui, au fond, autorise l'individualisme comme attitude la plus répandue et partagée. C'est pour cette raison que l'on peut qualifier la prose ortésienne de subversive, à l'opposé de l'impression de moralisme consensuel qui pourrait s'en dégager à première vue : le courage de l'autrice napolitaine consiste à prôner avec force et constance un engagement éthique radical de tous et de toutes, mettant en lumière ce que l'on pourrait appeler la paresse morale de la société et de la plupart de ses membres. Ce message dans son intégralité, et plus encore dans ses aspects relevant de l'« amour attentif » et de l'obligation de « prendre soin » des autres êtres, fait écho aux principes fondamentaux de l'écoféminisme que nous avons énumérés plus haut, au point qu'il ne paraîtrait pas invraisemblable de qualifier Ortese de représentante (probablement inconsciente) de ce courant théorique et éthique.

Voyons désormais quels sont les principaux outils rhétoriques et narratologiques employés par l'autrice pour véhiculer ces idées de manière particulièrement convaincante, au point que l'on peut parler d'une authentique stratégie de persuasion.

2. Adresses au lecteur et structure de la conversion

Le premier procédé sur lequel s'appuie Ortese aux fins de la « pédagogie morale » qui nous semble être à l'œuvre dans les trois romans est le recours abondant, dans les deux premiers et tout particulièrement dans *L'Iguana*, à l'adresse directe au lecteur, sous la forme d'apostrophes contenant le substantif « Lettore ». Les différents usages qu'elle en fait ne s'écartent pas, dans leurs objectifs, de ceux que pouvaient en faire les

grands romanciers du XIX^{ème} siècle¹⁰¹¹ : ils visent globalement à augmenter l'implication du narrataire vis-à-vis du texte qu'il lit et de l'histoire qui lui est narrée. Étant donné le nombre et la variété des occurrences, nous nous abstenons de proposer une typologie complète et nous contenterons de mentionner trois types d'exemples tous tirés de *L'Iguana* et relevant d'une même volonté, celle de susciter l'empathie et l'émotion du lecteur pour le mener à une prise de conscience d'ordre moral – et, implicitement, provoquer chez lui d'éventuels changements de comportement.

On trouve tout d'abord des apostrophes introduisant des propositions comparatives ajoutées *en passant* pour faire percevoir au lecteur la proximité entre les faits ou situations narrés et sa propre expérience ; le but est globalement de stimuler son immersion et son identification au moyen de détails lui permettant de mieux visualiser les décors¹⁰¹² ou de comprendre les ressorts de certains phénomènes. Certaines occurrences visent plus spécifiquement à lui faire percevoir l'universalité de la misère décrite à travers le rapprochement avec des situations auxquelles il a forcément déjà eu l'occasion d'assister : « erano povera gente di questo mondo, come tu Lettore, ne avrai spesso veduta » (« c'étaient de pauvres gens de ce monde, comme toi Lecteur, tu dois en avoir souvent vu »)¹⁰¹³.

Une deuxième catégorie d'appels au lecteur a également pour objectif de stimuler son implication émotionnelle en prétendant tenir cette dernière pour acquise : on trouve ainsi de simples épithètes (« *sensibile* Lettore »¹⁰¹⁴), mais aussi des suppositions sur ce qu'a pu ressentir le narrataire à la lecture de ce qui précède (« quella stessee ferite del cuore, che forse ti avranno turbato, Lettore »¹⁰¹⁵), visant à lui suggérer explicitement les réactions que le texte est censé lui inspirer.

¹⁰¹¹ Farnetti identifie d'ailleurs l'adresse au lecteur comme l'un des éléments permettant d'affirmer que le roman *ottocentesco* constitue l'une des nombreuses influences notables de l'écriture ortésienne dans la trilogie. Voir FARNETTI Monica, « I romanzi di Anna Maria Ortese », *op. cit.*, p. LVI.

¹⁰¹² *Ig*, p. 162 : « Sala piuttosto grande, ma squallida, come tante, Lettore, ne avrai vedute nelle illustrazioni riguardanti i famosi processi dell'Ottocento. »

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰¹⁴ *CA*, p. 86. L'italique est de notre main.

¹⁰¹⁵ *Ig*, p. 173. Trad. fr., p. 191 : « ces mêmes blessures du cœur, qui peut-être t'auront troublé, Lecteur [...] »

Mentionnons enfin un dernier type d'appels plus insistants, dont le but affiché est de mettre en évidence l'intensité de la souffrance d'Estrellita, notamment au moyen de l'hyperbole, comme dans cette phrase portant sur la terreur du personnage :

Esso [il terrore dell'Iguana], o Lettore, consta di una serie di cerchi, cui puoi anche dare il nome di giorni, mesi, o diciamo anni, composti di un vuoto assoluto¹⁰¹⁶.

Examinons un exemple encore plus parlant, car plus développé :

Ma hai mai pensato, Lettore, quale può essere lo strazio della Perversità e Malvagità medesima, impossibilitata [...] a lottare con sé, a fuggire da sé [...] ? No, certo non vi hai pensato.

Eppure, se questo ti parrà adesso il massimo dell'orrore sopportabile da quel fragile esserino, sappi che t'inganni, che c'è dell'altro, che il massimo dell'orrore è ancora possibile [...] : sappi, Lettore, che solo costui, che dapprima non era considerato il Male, e dopo fu indicato come il Male medesimo, solo costui sa ch'è il freddo mortale del Male.

Si dice che l'Inferno sia calore, un calderone di pece [...], ma in realtà il segno dell'Inferno è nel meno, invece che nel più, è in un freddo, Lettore, davvero assai orribile. [...] Questo è l'Inferno¹⁰¹⁷.

La valeur pédagogique du passage transparaît avant tout dans la répétition du vocatif, qui crée une véritable insistance sur son importance et la présence d'un message auquel le destinataire doit impérativement être attentif ; mais aussi dans le fait de lire une page entière écrite au présent gnomique (au sein d'un récit presque entièrement écrit au passé simple et à l'imparfait), introduisant des réflexions de type universel censées éclairer le destin singulier de l'Iguane.

L'effet est renforcé par un certain nombre d'éléments de langage (question rhétorique « hai mai pensato », suivie de la réponse négative ; proposition

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 123. Trad. fr., p. 135 : « Ce dernier [le cercle de la terreur de l'Iguane], ô Lecteur, comprend une série de cercles, auxquels tu peux aussi bien donner le nom de jours, de mois, ou disons d'années, composés d'un vide absolu. »

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 95. Trad. fr., p. 101 : « Mais as-tu jamais pensé, Lecteur, quel peut être le supplice de la Perversité et de la Méchanceté même, placée dans l'impossibilité [...] de lutter avec soi, de fuir de soi [...] ? Non, tu n'y as certes pas pensé.

Et pourtant, si cela te paraît maintenant le maximum de l'horreur supportable par ce fragile petit être, sache que tu te trompes, qu'il y a pire, que le maximum de l'horreur est encore possible [...] : sache, Lecteur, que seul celui-là, qui d'abord n'était pas considéré comme le Mal, et après fut désigné comme le Mal même, seul celui-là sait ce qu'est le froid mortel du Mal.

On dit que l'Enfer est chaleur, un chaudron de poix [...], mais en réalité le signe de l'Enfer est dans le moins, au lieu d'être dans le plus, il est dans un froid, lecteur, vraiment horrible. [...] C'est ça l'Enfer. »

hypothétique « se questo ti parrà adesso il massimo dell'orrore sopportabile » préparant un surenchérissement ; impératif « sappi » ; répétition du syntagme emphatique « solo costui ») donnant l'impression d'être pris par la main pour suivre pas à pas un raisonnement menant à l'affirmation finale, aussi concise que frappante, de l'horreur absolue de la condition décrite : « Questo è l'Inferno. » Le but est clairement d'empêcher toute possible minimisation des injustices subies par Estrellita, et de provoquer une empathie voire un sentiment de gêne ou de honte semblable à celui éprouvé par le comte en donnant à voir de manière extrêmement vivante, pleine de pathos, la profondeur de la souffrance éprouvée par la créature concernée.

Ce recours récurrent à l'appel au lecteur se combine dans *L'Iguana* avec d'autres éléments, d'ordre narratologique cette fois, que l'on retrouvera dans les deux autres romans, et qui contribuent de manière sans doute encore plus importante à véhiculer les « messages » dont nous avons parlé plus haut. Il s'agit de ce qu'on appellera le schème de la conversion, qui se trouve au cœur même de la structure des récits et se trouve renforcé (notamment dans *L'Iguana* et *Alonso*) par tout un réseau de références de type religieux, conférant aux événements narrés et à certains personnages une dimension spirituelle, et venant ainsi renforcer l'intensité morale qui s'en dégage.

Le choix d'une telle structure narrative, montrant des personnages vivre une modification radicale de leur conscience morale et visant implicitement à produire un effet similaire chez le lecteur, nous semble reposer sur un présupposé que l'on pourra qualifier d'optimiste, et qui est, une fois encore, largement partagé par les penseurs de l'éthique du *care*. Il s'agit de la conviction que l'absence d'attention et de compassion pour l'Autre, en particulier non-humain, n'est en aucun cas "naturelle" et est au contraire induite par la société. Dans le cas des animaux, de nombreux auteurs ont analysé les moyens utilisés par les institutions et notamment l'industrie concernée pour contrer l'empathie que la plupart des gens auraient spontanément pour les bêtes

d'élevage ; il s'agit donc d'une indifférence « socialement construite »¹⁰¹⁸, que des procédés opposés peuvent contribuer à dénoncer et combattre. Selon les penseurs écoféministes du *care*, la lutte contre l'indifférence doit avant tout s'appuyer sur un phénomène naturellement observable qui se trouve au cœur même du fonctionnement moral des êtres humains : à savoir le fait que la rencontre individuelle avec la souffrance et l'amour – autrement dit l'attention – pour un être singulier constituerait la meilleure base possible pour un élargissement de la conscience à tous les êtres ou situations similaires¹⁰¹⁹. C'est la raison pour laquelle la prise en compte du « contexte » et des cas particuliers (à l'opposé d'une morale kantienne construite autour de principes abstraits et universels) est un pilier de la stratégie professée par ces théoriciens dans le but de propager leur vision éthique et d'obtenir un véritable impact politique¹⁰²⁰. Nous souhaitons donc proposer une lecture des trois romans de la trilogie fantastique d'Ortese fondée sur l'idée qu'elle y met précisément en œuvre des tactiques ayant pour but de représenter, et par là même de susciter, le même genre de cheminement émotionnel et cognitif conduisant à une attitude profondément morale et attentive à la souffrance de tous les êtres vivants.

Chacun des trois récits est en effet construit autour de l'amour infini et de l'empathie d'un être humain pour un être non-humain (rappelons les trois couples en question : Daddo-Estellita, Elmina-Hieronymus Käppchen, Jimmy Op-Alonso). Dans *Il cardillo* et dans *Alonso*, cette structure se voit compliquée par une sorte de dédoublement de cette situation, l'être *aimant* se retrouvant à son tour objet de l'amour d'un troisième protagoniste (le prince Neville et Stella Winter) qui assiste, plus ou moins impuissant, au dénouement tragique de l'histoire des deux premiers. Nous

¹⁰¹⁸ L'expression est de Brian Luke, qui propose dans le même article une liste synthétique des principaux stratagèmes de l'industrie et la publicité pour annuler les réactions empathiques que devrait logiquement susciter le traitement des animaux d'élevage. LUKE Brian, « Justice, Caring, and Animal Liberation », in DONOVAN J., ADAMS Carol J. (dir.), *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics*, *op. cit.*, p. 125-152. Pour des réflexions approfondies sur le même thème, voir par exemple ADAMS Carol, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.* et BURGAT Florence, *L'humanité carnivore*, *op. cit.*

¹⁰¹⁹ DONOVAN Josephine, « Attention to Suffering. Sympathy as a Basis for Ethical Treatment of Animals », *op. cit.*

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 190.

souhaitons avancer l'hypothèse que c'est cette différence qui permet d'accentuer dans ces deux derniers romans, par rapport au premier (où le discours moral était surtout véhiculé par la polyvalence intersectionnelle de la figure de l'Iguane et par les réflexions explicites de Daddo), la puissance persuasive et « suscitatrice »¹⁰²¹ de la structure de la conversion. Par ailleurs, au-delà de ce canevas fondamental, les rôles sont distribués de manière différente d'un texte à l'autre et une abondance de personnages secondaires viennent apporter leur contribution à la construction d'un discours tout sauf linéaire.

Commençons donc par *L'Iguana*, que l'on peut voir comme le prototype encore relativement simple d'un schéma qui atteindra par la suite son plus haut niveau de raffinement et de complexification. On y trouve déjà les ingrédients principaux : un être non-humain et vulnérable en souffrance, *a priori* condamné à un destin tragique ; un être humain socialement favorisé qui se prend d'affection et de pitié pour la créature, au point de sacrifier sa propre vie pour la sauver ou acheter sa rédemption ; des références religieuses avec notamment la « mort de Dieu » qui peut en partie être vue comme une allusion christique ; et enfin, des personnages qui à la fin du roman sont complètement transformés par le sacrifice auquel ils ont assisté – en l'occurrence l'Iguane elle-même qui, rappelons-le, a définitivement abandonné sa « malvagità », mais aussi les deux « frères Guzman », les frères du marquis Ilario, qui se montrent désormais bons et aimants envers elle alors qu'ils avaient jusque-là joué le rôle de persécuteurs. La survie de l'être non-humain au centre du récit constitue l'une des plus évidentes différences structurelles par rapport aux romans suivants : le sacrifice du comte est par conséquent le seul à avoir pour effet de sauver, non seulement

¹⁰²¹ Nous reprenons le terme à Carla Benedetti, qui l'utilise pour désigner un type de discours capable de *susciter* chez le lecteur, ou l'auditeur, un engagement émotionnel suffisamment intense pour modifier radicalement son attitude vis-à-vis du problème bien réel traité au moyen de l'imagination (dans son essai, il s'agit du risque désormais imminent d'autodestruction de la vie humaine sur Terre). Nous pouvons également citer l'expression « oltranza sentimentale », toujours liée à cette idée de parole suscitatrice, utilisée par Benedetti pour qualifier l'œuvre de Pasolini mais qui nous semble pouvoir s'appliquer parfaitement à l'écriture ortésienne des derniers romans. BENEDETTI Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Turin, Einaudi 2020, p. 70.

moralement mais très concrètement, la créature objet de sa dévotion, tandis que *Il cardillo* et *Alonso* se concluent tous deux par un dénouement beaucoup plus tragique¹⁰²².

La mort de la créature aimée, dans ces deux derniers cas, entraîne un déplacement de l'effet de la conversion, qui concerne désormais essentiellement le troisième personnage, lequel joue le rôle d'observateur et d'adorateur de l'être aimant. On assiste en effet à une évolution radicale du comportement et du rapport au monde aussi bien du prince Neville que de Stella Winter, qui font l'objet d'une caractérisation complexe et globalement négative pendant la plus grande partie du texte et finissent par devenir des personnes plus morales et altruistes, transformées par l'expérience directe de leur propre affection, préoccupation et compassion pour un autre personnage dont la dévotion et le sacrifice pour une créature fragile les a profondément touchées.

Notre hypothèse est que le prince Neville et Stella Winter peuvent en partie être vus comme des alter-egos du lecteur (plus que de l'autrice qui est beaucoup plus proche d'Elmina et de Jimmy Op) et que ce dernier y est implicitement invité à suivre et partager leur évolution, mise en scène notamment au travers de très nombreuses remarques dans la première partie de chacun des romans sur leur personnalité tout sauf admirable (et donc apte à représenter tout un chacun), puis sur leur remise en question explicite de la vision du monde qui était la leur. Cela expliquerait par ailleurs la faible quantité d'appels au lecteur dans ces deux romans par rapport à *l'Iguana*, la tâche de susciter l'implication émotionnelle du narrataire étant désormais confiée à d'autres expédients à l'effet moins visible et (de ce fait) plus profond.

Penchons-nous à présent sur les spécificités de chacun de ces deux romans, afin de mettre en évidence les points communs et les différences des parcours respectifs de Neville et de Stella. L'un et l'autre sont présentés comme des personnages loin d'être

¹⁰²² Notons au passage que, dans le cas de *Il cardillo*, la conclusion entièrement tragique de l'histoire n'allait pas de soi pour l'autrice, qui avait également rédigé une version mettant en scène le mariage d'Elmina et du prince Neville à la suite de la disparition du Lutin. Voir FARNETTI Monica, *Note ai testi, op. cit.*, p. 1036-1037.

mauvais, mais malgré tout plutôt médiocres en raison d'un certain nombre de défauts sur lesquels la narration insiste plus ou moins. Rapportons une partie du portrait fait du prince dans les toutes premières pages :

Almeno così fantasticava, il **decadente** Neville, uomo **non buono**, dopotutto, già vecchio benché ancora dotato di una straordinaria avvenenza [...]. Forse abbiamo sbagliato a definirlo uomo non buono ; Neville poteva essere, semplicemente, **vendicativo**. Per il resto, aveva sentimenti **simili a quelli di molti uomini** : il sogno sempre deluso di una donna che facesse riposare il suo *genio* – non osiamo dire *gusto* – e il bisogno di viaggiare, per dimenticare, o stordire, una **nullità** di cui, a onor del vero, non era ancora molto consapevole¹⁰²³.

Le contraste entre l'apparence physique « extraordinaire » du personnage et son caractère beaucoup moins remarquable (notons la formule comparative l'assimilant à la majorité des hommes pour ce qui est de la banalité de ses aspirations) saute aux yeux ; les différents termes aux connotations négatives que nous avons mis en évidence donnent un premier aperçu des aspects problématiques de son caractère, qui se manifesteront à de nombreuses reprises par des réactions voire des manigances si peu vertueuses qu'il en éprouvera parfois lui-même de la honte¹⁰²⁴. La phrase de correction venant nuancer la qualification de « non buono », sous-entendant qu'il *est* bon ou capable de l'être en dépit de ses multiples faiblesses de caractère, fournit un exemple éclairant de la manière dont est traitée la caractérisation des personnages, et surtout du prince Neville, dans le roman : une caractérisation extrêmement complexe et nuancée, n'excluant pas d'évidentes contradictions internes qui ne font que

¹⁰²³ CA, p. 17. La mise en gras est de notre main. Trad. fr., p. 12-13 : « C'est du moins ce dont allait rêvant le décadent Neville, un homme dépourvu somme toute de bonté et déjà vieux bien qu'il fût encore extraordinairement avenant [...]. Peut-être nous sommes-nous trompés en le disant dépourvus de bonté : plus simplement, Neville pouvait se révéler vindicatif. Pour le reste, ses sentiments étaient semblables à ceux de bien des hommes : le rêve constamment déçu d'une femme qui pût offrir quelque repos à son *génie* – nous n'osons dire à son *goût* – et le besoin de voyager, afin d'oublier ou d'étourdir une nullité dont au vrai il n'était guère conscient. »

¹⁰²⁴ Voir par exemple les remords suivant l'envoi du chardonneret mécanique comme cadeau empoisonné à Elmina, censé lui rappeler sa culpabilité dans la mort des oiseaux de même espèce dont nous avons parlé plus haut (*Ibid.*, p. 107). On voit cependant aussi Neville, à plusieurs reprises, tenter de justifier à ses propres yeux des comportements dictés par la jalousie ou d'autres sentiments peu respectables, et parvenir par exemple à se débarrasser d'« ogni scrupolo » quant aux manigances effectuées au début du roman pour empêcher le mariage d'Elmina avec son ami Albert Dupré (p. 41-42).

renforcer l'impression d'une véritable profondeur psychologique. Dans le cas de Neville, cette complexité perceptible dès le départ a aussi pour but de conférer au personnage une marge de progrès importante, et de faire ressortir de plus en plus au fil du texte les aspects positifs de sa personnalité par rapport à ses défauts. Le processus est néanmoins très lent et n'empêche pas « Ingmar » de retomber régulièrement dans ses pires travers jusque dans la dernière partie, où son ambiguïté morale se manifeste principalement dans sa relation avec le Lutin Hieronymus Käppchen, comme l'illustre exemplairement dans le passage suivant l'antithèse construite autour de la locution « nel contempo », expression typique de l'union des contraires :

Che il "piccino" avesse avuto una "lezione", a Ingmar, sempre preda della sua assurda gelosia, non dispiaceva ; nel contempo, era turbato : il dolore del fanciullo era vero : l'unico orgoglio della sua vita, quella penna di gallina che portava da sempre (dono-sigillo di natura) sul capo, gli era stata strappata, in un momento di stizza, dalla Palummella. Era sperabile almeno che lo strappo non comportasse una infezione (e la cosa non nascondesse inoltre più tragici significati)¹⁰²⁵.

La dernière phrase anticipe les conséquences de l'arrachage de plume qui seront révélées peu de temps après : l'état du Lutin se dégrade rapidement, au point de sembler proche de la mort. C'est alors que l'ambivalence des sentiments du prince se fait sentir dans toute son ampleur : alors qu'il s'est promis à lui-même de proposer d'adopter Käppchen afin de le sauver, et avec lui Elmina, sa jalousie envers celui qui est le bénéficiaire exclusif de l'amour de cette dernière le pousse à avoir des pensées malveillantes et souhaiter sa mort pour pouvoir avoir enfin accès au cœur de celle qu'il aime. Neville éprouve immédiatement une honte immense vis-à-vis de sa propre « atroce speranza », qui, paradoxalement, apparaît comme le moteur principal de sa conversion définitive :

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 372. Trad. fr., p. 359 : « Que le "petit" eût reçu une "leçon", cela n'était pas pour déplaire à Ingmar, toujours en proie à une absurde jalousie ; cependant, il était troublé : la douleur de l'enfant était réelle ; le seul et unique orgueil de sa vie, cette plume de gallinacé qu'il portait depuis toujours sur la tête (don et sceau de la nature), lui avait été arraché, dans un accès de fureur, par la Paummella. Il était souhaitable, en tout cas, que la chose n'entraînât aucune infection (et ne dissimulât quelque signification plus tragique). »

si fermò pallido, impietrito. E capì di essere anche lui parte di quella *infamia* di cui accusava sempre, con giovanile vivacità e ingiustizia, il mondo. Per prendere il posto del Portapacchi nel cuore dell'antica bambina, egli aveva già acconsentito, nel suo cuore di razza umana, alla totale rovina e scomparsa di H. Kämpchen.

Come formulò questo pensiero, volse la sua mente a Dio affinché [...] lo respingesse all'ultimo dei posti. Il più basso e il peggiore. Purché Lillot fosse salvo¹⁰²⁶.

Le verbe « capire » conjugué au passé simple introduit ce que l'on peut lire comme une véritable révélation, et à sa suite une rupture radicale avec l'attitude qui a toujours été celle du personnage. À travers le substantif « infamia », auquel les diverses occurrences observables dans le roman confèrent la fonction de synthétiser tout ce qui relève de l'injustice, l'autrice met en scène une prise de conscience inédite du personnage quant à sa propre responsabilité et insignifiance morale, ce qui le conduit à formuler un souhait diamétralement opposé au précédent, que l'on peut résumer comme un désir de mortification voire de sacrifice. L'objet fondamental de la conversion est exprimé avec force par la phrase qui conclut le paragraphe, proposition conditionnelle affirmant la priorité du salut du Lutin sur toute autre considération ; le passage donne donc à voir avec une rare subtilité psychologique le basculement du personnage d'un fonctionnement ambivalent et encore en bonne partie individualiste à un positionnement inconditionnellement moral et altruiste, mettant au-dessus de tout le « secours » aux plus faibles, qui restera désormais le sien jusqu'à la fin.

L'évolution de Stella Winter, narratrice d'*Alonso*, est tout aussi claire bien qu'elle fasse l'objet de moins de remarques explicites que celle du prince Neville. Il peut être utile, pour mesurer à quel point son caractère a été pensé sous le signe de la médiocrité, de citer un document de présentation du personnage envoyé par Ortese à son éditeur, Roberto Calasso. Les premiers éléments de description sont plutôt neutres :

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 374-375. Trad. fr., p. 361 : « le Prince s'arrêta, pâle, pétrifié. Il comprit alors qu'il avait lui aussi sa part dans l'*infamie* dont il ne laissait jamais d'accuser le monde, avec une vivacité et une injustice des plus juvéniles. Pour prendre la place du Porteur-de-paquets dans le cœur de l'amie enfant [sic], il avait déjà accepté, en son cœur d'être humain, la perte totale et la disparition de H. Kämpchen.

Comme il formulait cette pensée, il se tourna mentalement vers Dieu afin que celui-ci [...] le rejetât à la dernière place. À la plus basse et la plus inférieure des places. Pourvu que Lillot fût sauvé. »

Sola, sana, fragile e fortissima, modesta nell'aspetto quanto curata, con un volto orgoglioso e lo sguardo vuoto, lontano. Un prodigio di equilibrio e di debolezza, di generosità senza gioia e di impassibile serenità. Non malinconica¹⁰²⁷.

La suite apporte cependant un certain nombre de précisions peu flatteuses :

Non aveva interesse per lo studio, né per la conoscenza del mondo. In fondo, aveva una grande ostilità per l'intero mondo, e la sua cultura era fatta di esatta conoscenza delle date e dei luoghi comuni¹⁰²⁸.

Puis, vers la fin du document :

Dobbiamo ricordare, a questo punto, che Sheila Winter non aveva – almeno fin quando la sua vita non conobbe quella svolta – vere idee, non aveva bontà, né le sue descrizioni e opinioni dei fatti erano del tutto attendibili – erano invece sottoposte a una emozione continua [...]¹⁰²⁹.

Le terme le plus significatif, et qui permet de comprendre le rôle de la description entière, est le substantif « svolta », dont le sens de rupture est renforcé par le verbe au passé simple qui le précède, en contraste avec les imparfaits dominants dans la phrase. Il n'est pas difficile de comprendre que le choix d'un personnage loin d'être mauvais, mais relativement étroit d'esprit et doté d'une valeur morale limitée, a ici aussi pour fonction de permettre une évolution importante au fil du roman. Cette dernière est présentée comme entièrement causée par la réapparition dans sa vie de son ami Jimmy Op, figure par laquelle elle a toujours été fascinée mais qui s'avère très différente de l'image idéale qu'elle s'en était faite durant les longues années de relation épistolaire et téléphonique ; et, chose étonnante, la nature du changement qui s'opère en elle n'est pas décrite dans le document comme particulièrement réjouissante, au contraire :

¹⁰²⁷ « Appendice I. Sheila Winter », dans SECCHIERI Filippo, « Note ai testi. *Alonso e i visionari* », in *Romanzi* (vol. II), p. 1131. Trad. « Seule, saine, fragile et d'une grande force, modeste d'apparence tout en étant soignée, avec un visage orgueilleux et le regard vide, lointain. Un prodige d'équilibre et de faiblesse, de générosité sans joie et d'impassible sérénité. Pas du tout mélancolique. »

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 1132. Trad. « Elle ne montrait aucun intérêt pour les études, ni pour la connaissance du monde. Au fond, elle éprouvait une grande hostilité pour le monde entier, et sa culture était faite d'une connaissance exacte des dates et des lieux communs. »

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 1134. Trad. « Nous devons rappeler, à ce stade, que Sheila Winter n'avait pas – du moins jusqu'à ce que sa vie connaisse ce tournant – de vraies idées, elle n'était pas bonne, et ses descriptions ou opinions sur les faits n'étaient pas tout à fait fiables – elles étaient plutôt subordonnées à une émotion permanente. »

« Nulla fu più come prima. Sheila divenne anche superstiziosa, comunque non più indifferente. Di sicuro, malinconica »¹⁰³⁰.

Les adjectifs « superstiziosa » et « malinconica » peuvent à première vue être considérés comme ayant une valeur négative, surtout si l'on y ajoute les précisions apportées juste après concernant la suite de l'histoire du personnage (qui n'est en revanche pas évoquée dans le roman) : « Sheila », qui deviendra bientôt Stella, disparaît sans laisser de traces, désormais mortellement malade de mélancolie et partie se faire soigner dans des cliniques à l'étranger. Le sens du passage, cependant, ainsi que celui de tout son parcours, est éclairé par la précision introduite par l'adverbe « comunque », venant spécifier qu'il s'agit là de la principale modification provoquée par les faits narrés dans la personnalité et l'attitude du personnage. L'opposition elliptique entre des attributs qui ne sont *a priori* pas incompatibles, à savoir d'un côté la superstition et la mélancolie, et de l'autre l'indifférence, ne peut se comprendre qu'à la lumière du roman entier. L'insensibilité du personnage, notamment aux êtres les plus fragiles, transparaît dans des remarques apparemment anodines portant sur son manque d'intérêt pour les enfants¹⁰³¹ autant que pour les animaux¹⁰³² ; bien plus tard, lors de sa rencontre avec la malheureuse Liliana Bey, la narratrice ne peut que reconnaître l'existence en elle-même d'un « razzismo istintivo » (« racisme instinctif »)¹⁰³³, qui ne l'empêche pas d'être touchée par la souffrance de la jeune femme. C'est lors de cet épisode que Stella est amenée à donner la définition la plus intransigeante de sa propre personnalité, développant l'idée d'« indifférence » que nous avons trouvée dans le document d'archive : « Disumana, credo, molto disumana, e arrogante, distaccata – vera classe media [...] »¹⁰³⁴.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 1133. Trad. « Rien ne fut plus comme avant. Sheila devint même superstitieuse, en tout cas plus du tout indifférente. Assurément mélancolique. »

¹⁰³¹ *AV*, p. 32 : « I bambini solo raramente sono interessanti [...] ». »

¹⁰³² *Ibid.*, p. 37 : « L'idea di quella bestia non mi andava. Mutava la gravità della storia, la rendeva lepida, puerile. » Voir aussi p. 107 : « a mio modo di vedere, le bestie si assomigliano tutte [...] ». »

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 167. Trad. fr., p. 213 : « Inhumaine, je crois, fort inhumaine, et arrogante, distante – très classe moyenne [...] ». »

La phrase suivante la montre pourtant s'en aller pleurer dans un coin, laissant entendre que des brèches ont désormais été percées dans son insensibilité supposément totale. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois (ni la dernière) qu'on la voit pleurer au contact avec des éléments de l'histoire du puma et de la famille Decimo, le cas le plus flagrant étant l'épisode où elle fond en larmes (ce qui est explicitement présenté comme une réaction inhabituelle chez elle) après la lecture de la lettre dans laquelle Decimo rapporte la "deuxième" mort du petit Alonso¹⁰³⁵. Il est important de noter que les pleurs de désespoir pour le malheur d'autrui sont un motif récurrent dans toute la trilogie, et constituent le principal marqueur de la perméabilité des personnages aux souffrances des autres êtres ; les larmes fréquentes du comte Daddo et surtout du prince Neville (ainsi que leur équivalent extrême, l'évanouissement sous le coup de l'émotion¹⁰³⁶) nous semblent avoir pour double objectif de compléter la caractérisation des personnages en insistant sur leur émotivité et leur empathie, et d'imprimer au récit une tonalité profondément pathétique apte à susciter des émotions toujours plus fortes chez le « sensible Lettore » auquel on a vu le narrateur faire appel dans *L'Iguana*. Le fait que, dans le dernier roman, les larmes soient attribuées à un personnage censé être beaucoup moins sensible que les deux précédents renforce bien sûr l'effet produit et souligne son évolution vers la « superstition » et la « mélancolie » qui prennent peu à peu dans son cœur la place de l'indifférence.

Mais revenons enfin sur le sens à attribuer à ces deux termes : l'adjectif « *superstiziosa* » exprime sans ambiguïté une rupture nette avec la « rationalité » et le pragmatisme qui sont affirmés au début du récit comme étant les principales caractéristiques de Stella et auxquels s'oppose une "vision du monde" plus archaïque (proche de celles des personnages de *Il cardillo*), empreinte de spiritualité et de la croyance dans « l'invisible » revendiquée par l'autrice. Elle passe ainsi d'une interprétation rationnelle de toute l'histoire à une acceptation sans retenue du caractère « angélique » du puma pleuré par son ami, comme le montrent les dialogues

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰³⁶ *CA*, p. 376.

des dernières pages ainsi que la prière au « Cucciolo » déjà citée. Quant au terme « malinconica », il souligne avant tout les traces laissées dans l'esprit du personnage par la tristesse de l'histoire à laquelle il a assisté et participé, mais peut aussi plus largement être relié à la conscience douloureuse, nouvellement acquise, des souffrances et des injustices dont le monde est rempli. Cet autocommentaire de l'autrice synthétise donc efficacement la « svolta » dans l'évolution du personnage-narratrice d'*Alonso* et l'importance de réembrasser une spiritualité non religieuse à proprement parler, mais plutôt « superstitieuse » – une spiritualité plus intime et en vertu de laquelle un être non-humain peut acquérir un statut comparable à celui du Christ, figure sainte par excellence. On peut y voir un véritable changement de paradigme, un bouleversement complet de son système de valeurs et d'explications des phénomènes, qui s'accompagne de l'évolution plus proprement morale que l'on a déjà évoquée.

Il est important de rappeler que le “sacrifice” dont il s'agit ici est différent de ceux de Daddo ou d'Elmina, qui avaient pour objectif de sauver très concrètement une créature singulière ; le processus de spiritualisation de la narration à l'œuvre dans la trilogie, dont nous avons parlé plus haut, trouve en effet son aboutissement dans une histoire centrée sur les notions de responsabilité et d'expiation, avec un personnage dont la mort est explicitement présentée comme le prix à payer pour le crime ancien constitué par le martyre du puma¹⁰³⁷. Cette différence, et l'exaltation de Jimmy Op dont l'amour fou pour un être idéalisé fait une sorte de prophète, est peut-être ce qui explique l'ampleur inédite de l'effet provoqué sur les autres personnages – puisque Stella n'est pas la seule à être transformée par les épisodes narrés, mais est entourée d'amis dont certains pouvaient initialement apparaître comme des adversaires

¹⁰³⁷ Le mélange dans le roman entre spiritualité païenne et références chrétiennes mériterait une étude à part entière. Citons les multiples allusions à « gli dèi » d'un côté, à la « giustizia », aux « peccati » et à la nécessité de « pagare » ou « espiare » de l'autre, et surtout la reprise et le détournement explicite de l'expression consacrée « vivre selon Dieu » : « vivere secondo quella povera creatura di Alonso » (p. 231).

(comme le policier Camera) et qui finissent par constituer une petite communauté unie autour de l'admiration pour Op et dans la foi dans le « Cucciolo ».

Un dernier point commun notable entre les conversions du prince Neville et de Stella Winter est le rôle joué dans ces dernières par leur hésitation quant à l'interprétation à donner de l'attitude de l'être qu'ils aiment (respectivement Elmina et Jimmy Op). Rappelons en effet que Neville porte de prime abord sur sa future bien-aimée des jugements impitoyables, la méprisant (au moins à un niveau conscient) pour son ignorance et sa supposée froideur de pierre. Il continue à avoir d'elle une opinion plutôt mitigée jusqu'au moment où il apprend l'existence du Lutin et le rôle sacrificiel joué par la jeune femme vis-à-vis de ce dernier ; cette révélation constitue le principal tournant du roman, puisqu'elle fait changer radicalement de signe la perception par Neville – et par le lecteur – de ce personnage si mystérieux d'Elmina, dont les choix de vie sont tout de même remis en cause à plusieurs reprises mais qui est finalement érigée en modèle d'abnégation et d'altruisme. La relation, dans *Alonso*, de Stella Winter à son ami est un peu différente puisqu'elle lui voue dès le début une affection inconditionnelle, mais on voit à un moment donné cette dernière vaciller face aux doutes de tout un chacun sur le rôle qu'Op pourrait avoir joué dans « l'affaire de Prato » (l'intrigue tournant autour de la mort de Julio Decimo). On peut ajouter que Stella est troublée, dès le départ et encore plus à ce stade de l'histoire, par l'étrangeté pour elle incompréhensible de la psyché et du comportement du professeur, incompréhension qui culmine alors dans une remise en cause de la santé mentale de ce dernier et même de sa moralité¹⁰³⁸. Son basculement définitif du côté d'une interprétation élevant Op au rang de parangon de bonté sera ici encore provoqué par la réception d'une information ayant valeur de révélation : à savoir qu'Op ne s'est pas

¹⁰³⁸ AV, p. 213. On voit dans ce passage la réaction de Stella à la nouvelle des dénégations du professeur Decimo concernant toute l'histoire (il affirme même n'avoir jamais connu Jimmy Op) et de la disparition d'Op de sa cellule de prison : « Smentiva la follia che aveva reso degno di perdono, e caro agli occhi di tutti, il professore americano. Non era dunque un folle. Sapeva ciò che faceva. »

enfui pour échapper à la justice mais est allé se laisser mourir sur le toit de la prison, rongé par la souffrance que lui cause le souvenir de l'histoire d'Alonso.

Dans les deux cas, la conversion est donc bien provoquée par la découverte désormais irrécusable de l'esprit de sacrifice illimité de l'être aimé, qui a pour effet de balayer tous les doutes du personnage aimant et de l'ériger en modèle à suivre dans l'adhésion à une morale radicalement nouvelle, fondée sur l'attention constante aux plus faibles. C'est ainsi que l'on voit Stella reprendre l'habitude de Jimmy de placer toujours un petit bol d'eau (« ciotola ») à l'extérieur de sa maison dans l'éventualité d'un retour du « cucciolo », et le roman se conclure sur un appel à la généralisation de ce type d'attention :

La vita [...] non è mai nelle nostre stanze, ma altrove. Così, chi cercasse il Cucciolo, scruti, la notte, nel silenzio del mondo ; non lo chiami, se non sottovoce, ma sempre abbia cura di rinnovare l'acqua della sua ciotola triste¹⁰³⁹.

On peut observer comment cette injonction explicite à secourir son prochain (au sens le plus large) est construite autour du bol devenu symbole fort d'une attitude de soin ou *care*, et de l'image du « Cucciolo » (avec majuscule) comme allégorie de tous les êtres relevant de ce monde « invisible » de souffrance et de délaissement, vers lequel sont tournées les préoccupations de l'autrice et de ses personnages les plus « visionnaires ».

3. *Subversion des rôles de genre*

On a vu, lors de notre présentation de la vie d'Ortese, que la question de la place des femmes dans la société n'était absente ni de ses réflexions ni de son œuvre ; certains de ses écrits, comme les textes sur le « petit Dragon », manifestent notamment une conscience aiguë de l'"anormalité", et donc de la difficulté, du choix de la carrière d'écrivain pour une femme dans le deuxième tiers du XX^{ème} siècle. La condition

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 246. Trad. fr., p. 311 : « La vie [...] n'est jamais dans nos maisons, mais ailleurs. Aussi, au cas où quelqu'un chercherait le Petit Puma, qu'il scrute, pendant la nuit, le silence du monde ; qu'il ne l'appelle point, sinon à voix basse, et que, toujours, il veille à changer l'eau du pauvre bol. »

féminine n'est cependant pas, à première vue, un thème central dans l'élaboration de ses romans, à la différence d'autrices contemporaines qu'elle a eu l'occasion de fréquenter comme Paola Masino ou Dacia Maraini. Les alter-egos féminins protagonistes de ses romans autobiographiques se montrent en effet, sans que cela soit mis en opposition avec leur sexe, aussi indépendants d'esprit et d'action qu'Ortese elle-même, et la « trilogie fantastique » met elle aussi en scène des êtres de sexe féminin aux choix de vie peu conventionnels, comme Elmina ou Stella Winter. L'Iguane Estrellita est à ce titre le personnage au destin le plus explicitement conditionné par son genre, puisque, comme l'a montré notre lecture intersectionnelle du roman, ce dernier constitue bien l'un des principaux facteurs permettant son oppression ; rappelons aussi que les deux hommes qui s'attachent successivement à elle, le marquis Ilario et le comte Daddo, affichent des attitudes relevant tantôt du paternalisme le plus affirmé, tantôt de la passion amoureuse (de façon d'ailleurs plutôt inappropriée si l'on songe à son jeune âge).

Annovi souligne d'ailleurs que ce type de rapport de dépendance vis-à-vis de personnages masculins persiste à la fin du roman, même après sa "libération" par le sacrifice de Daddo. Son analyse se base sur certains détails significatifs, en particulier le fait qu'Estrellita, qui tente d'apprendre à lire et écrire en même temps que les frères Guzman, se montre moins douée, si bien que ce sont eux qui rédigent pour elle le poème adressé au défunt comte Daddo. Annovi offre de cette précision une lecture féministe qui clarifie la manière dont le silence, ou mutisme, des femmes dans la société patriarcale peut constituer le principal élément justifiant de rapprocher leur condition de celle des bêtes :

The Iguana's voice is still overwritten by a man's writing ; she is once again deprived of her own voice. Like an animal, she is unqualified to produce real, meaningful words¹⁰⁴⁰.

¹⁰⁴⁰ ANNOVI Gian Maria, « "Call Me My Name" », *op. cit.*, p. 342. Trad. « La voix de l'Iguane est encore couverte par l'écriture d'un homme ; elle est, une fois encore, privée de sa propre voix. Comme un animal, elle n'est pas qualifiée pour produire des mots réels, porteurs de signification. »

Mais, au-delà de cette figure ouvertement intersectionnelle, la trilogie comporte de nombreux aspects qui peuvent donner lieu à une interprétation féministe plus globale, suggérant le désir et la possibilité d'une société débarrassée des rôles et conventions liés au genre.

L'un des premiers éléments qui sautent aux yeux lorsqu'on lit les trois romans l'un après l'autre est, on l'a déjà dit, la récurrence des scènes montrant des personnages en proie à une émotion débordante – laquelle se manifeste la plupart du temps par des larmes, parfois même par l'évanouissement. Nous avons déjà mentionné deux des fonctions attribuables à ce leitmotiv, qui sont la caractérisation des personnages à travers la monstration d'une empathie les prédisposant à embrasser une éthique inclusive, et la construction d'une tonalité pathétique du récit visant à susciter l'implication émotionnelle du lecteur. Il est temps de mentionner une troisième fonction, directement liée au fait que les personnages les plus sensibles de ces romans soient toujours de sexe masculin : ce "détail" a pour effet de contribuer subrepticement à subvertir les rôles de genre, et ce d'autant plus que la trilogie présente dans le même temps des personnages féminins caractérisés par leur froideur voire par une certaine insensibilité, combinées dans le cas de Stella Winter avec un pragmatisme et une rationalité à toute épreuve. Ce traitement des personnalités et notamment du rapport aux sentiments et à l'intellect représente à lui seul une réfutation ironique voire provocatrice (si l'on pense au caractère exagéré de cette multiplication des crises de larmes) de la description traditionnelle du masculin comme essentiellement rationnel et du féminin comme *naturellement* soumis aux pulsions et aux émotions.

Mais Ortese va encore plus loin dans sa déconstruction des représentations genrées au cœur de la société dans laquelle elle évolue : elle met en scène, avec Elmina et Stella Winter, des personnages féminins aux antipodes de l'idéal de la femme conçue avant tout comme mère et maîtresse de maison. La seconde est une femme non mariée, n'ayant jamais procréé et ne manifestant pas de regret particulier pour ses choix de vie, bien que l'on puisse percevoir une certaine tristesse liée à sa grande solitude. Elle a par ailleurs des réactions d'indifférence et d'ennui vis-à-vis des enfants et des

animaux, c'est-à-dire précisément les êtres historiquement considérés comme les plus proches des femmes et comme logiquement les plus capables d'éveiller leur tendresse. Quant à Elmina, elle se montre insensible à ses propres enfants (leur délaissement affectif étant d'ailleurs cause de grande souffrance, et peut-être même de la mort de Babà), suscitant bien entendu l'incompréhension et la désapprobation des autres personnages, sans, pourtant, que la question de la "naturalité" supposée de l'instinct maternel soit véritablement mise en avant. Au contraire, son éloignement de l'idéal maternel finit par faire l'objet d'explications qui ont presque valeur de justification et ne l'empêche pas d'être *in fine* érigée au statut de modèle de dévotion, sans que le délaissement de Sasà qui est la conséquence directe de cette dernière, dirigée tout entière vers le Lutin Hieronymus Käppchen, soit véritablement condamné par les personnages observateurs ou par la narration. On le voit par exemple dans ce passage où Neville réalise l'absence d'amour maternel de celle qui hante ses pensées :

Ed ecco che, proprio pensando all'orfana, e a come se ne stava, simile a una bestiola perduta e indebolita, accanto alla madre, egli capì (o gli parve di capire), con una sorta di meraviglia dolorosa mista a rabbia, che di Sasà, a Elmina, importava poco o nulla. E ciò senza colpa. Nel suo animo, spesso così ridente e dolce, la preoccupazione materna non esisteva¹⁰⁴¹.

Le point le plus important du paragraphe réside dans la petite phrase nominale « E ciò senza colpa », qui explicite à quel point, malgré le sentiment de colère éprouvé par le prince, ce dernier est conscient que le manque d'affection d'Elmina pour sa fille ne constitue pas une faute morale de sa part mais une fatalité causée par des raisons inconnues à ce stade de l'histoire.

Ce refus de l'obligation pour les femmes d'être des mères avant toute chose (qui se retrouve dans les choix de vie de l'autrice) n'implique aucun déni de l'importance de la présence maternelle pour le développement affectif ; le personnage de Sasà est l'un

¹⁰⁴¹ CA, p. 188-189. Trad. fr., p. 179 : « Et voilà qu'en pensant justement à l'orpheline, et à la façon dont elle se tenait à côté de sa mère, comme un petit animal faible et perdu, il comprit (ou crut comprendre), dans une sorte de douloureux étonnement mêlé de colère, qu'Elmina ne se souciait point ou guère de Sasà. Mais sans qu'il y eût faute à cela. Dans son âme, souvent si riante et si douce, la fibre maternelle n'existait pas. »

de ceux qui éveillent le plus la compassion du prince Neville comme du lecteur (notons la comparaison typiquement ortésienne avec une « bestiole » à la fragilité infinie), et l'on trouve dans l'œuvre de l'écrivaine napolitaine d'autres figures d'enfants souffrant du même type de carence affective, parmi lesquels Damasa, son alter-ego dans *Il porto di Toledo*, mais aussi notamment le petit garçon de « Indifferenza della madre », première nouvelle de *L'infanta sepolta*¹⁰⁴². La reconnaissance des besoins des enfants vis-à-vis de leur mère n'implique cependant jamais la condamnation morale de celles qui ne sont pas, pour une raison ou pour une autre, en mesure de les combler, et s'accompagne au contraire d'approfondissements psychologiques s'attardant sur les blessures et les fragilités propres des personnages de mères.

Il est par ailleurs important de souligner que toute l'intrigue tournant autour d'Elmina repose sur ses relations avec les hommes qui l'entourent, lesquels tombent invariablement amoureux d'elle et lui proposeront tous de l'épouser ; ce leitmotiv, la jalousie éprouvée par les uns et les autres, mais aussi tout simplement la caractérisation initiale du personnage comme d'une jeune fille d'une beauté exceptionnelle constituent plutôt des éléments relevant d'une construction romanesque classique fondée sur les logiques de genre traditionnelles. Ces mêmes logiques sont toutefois subverties en profondeur par de nombreux détails voire par la structure même du récit, à commencer par le fait qu'Elmina accepte d'épouser Albert Dupré puis le marchand Nodier par pur esprit de sacrifice (pour sauver le Lutin et respecter la volonté de son père), et que tout dans son attitude à leur égard l'éloigne radicalement du prototype de la jeune fille sentimentale rêvant d'amour passionné. Mais c'est surtout son choix final qui marque une rupture avec la vision de la femme existant nécessairement par et pour sa relation à un homme : elle refuse en effet la proposition de mariage de Neville, bien qu'elle partage probablement l'amour de ce dernier, et ce, alors qu'elle sait que ce refus pourrait avoir pour conséquence sa propre perte ainsi que celle du Lutin qu'elle a sous sa protection. Autrement dit, elle refuse

¹⁰⁴² « Indifferenza della madre », in *L'infanta sepolta*, p. 13-19.

tout simplement de dépendre d'un homme pour son salut, de même qu'elle avait rejeté tous les présents de ce dernier ou les avait donnés à plus pauvre qu'elle pour conserver son indépendance, fût-ce au prix d'une condition économique et matérielle bien plus difficile que celle à laquelle elle pouvait aspirer. Cet aspect de sa personnalité avait déjà été bien expliqué vers la moitié du roman par l'une des personnes la connaissant le mieux, à savoir sa sœur Teresa :

Vi sbagliate, signor Nodier, perché anche il fidanzato, il marito, quando si tratta di denari, sono per lei *gli altri*. Vi dico che mia sorella non considera proprietà che quella del suo proprio lavoro. E così non accetta niente da nessuno, perché l'accettare, per lei è mantenimento, e il mantenimento, la pensa così, è servitù. Preferisce la servitù vera e propria – diciamo lavare i piatti – piuttosto che l'obbligo del cuore verso altri. Lei è fatta così¹⁰⁴³.

La modernité d'un tel désir d'autonomie totale, y compris et surtout vis-à-vis des hommes, de la part d'une jeune femme ne peut que frapper dans le contexte d'une histoire située, rappelons-le, à l'orée du XIX^{ème} siècle. Ces exemples parmi d'autres suffiraient à inclure Ortese parmi les autrices méritant le qualificatif de féministes pour la façon dont elles se sont élevées contre les préjugés et les conventions cantonnant leur genre à une place bien précise. Bien entendu, les deux romans dont nous parlons en l'occurrence datent des années 1990 et peuvent donc apparaître moins révolutionnaires du fait que la seconde vague féministe a entre-temps largement fait évoluer les mentalités, y compris en Italie ; cette précision n'empêche pas d'y voir une prise de position claire en faveur d'une conception de la féminité désessentialisée et émancipée, dans la continuité aussi bien des choix personnels de l'autrice que de la dimension féministe décelable dès ses premiers écrits, alors que la société italienne était sous la coupe de l'idéologie fasciste¹⁰⁴⁴. On peut ainsi bel et bien parler, malgré

¹⁰⁴³ CA, p. 218. Trad. fr., p. 208 : « Vous vous trompez, monsieur Nodier, car même le fiancé ou le mari, quand il s'agit d'argent, sont pour elle *les autres*. Je vous assure que ma sœur ne considère comme propriété que celle de son travail. Aussi n'acceptera-t-elle jamais rien de personne car accepter, pour elle, c'est se faire entretenir, et se faire entretenir, selon elle, signifie être asservi. Elle préfère la servitude proprement dite – laver la vaisselle, disons – plutôt que l'obligation du cœur envers d'autres personnes. Elle est ainsi faite. »

¹⁰⁴⁴ Voir, pour une analyse texte par texte des implications féministes de l'œuvre d'Ortese pour la période 1937-1965, VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'Iguana*, *op. cit.*

une approche apparemment moins frontale et subversive que celle de son amie Paola Masino avec l'OVNI littéraire qu'est *Nascita e morte della massaia*¹⁰⁴⁵, d'une attention profonde d'Ortese à la condition féminine¹⁰⁴⁶ et d'une indéniable contribution littéraire à la lutte contre la conception des genres essentialisante et limitante qui dominait encore la société dans laquelle elle s'est formée humainement et poétiquement.

Au-delà de ces éléments relevant de ce que l'on pourrait qualifier de positionnement féministe assez classique, la répartition des rôles entre les personnages (y compris l'hypersensibilité des figures masculines opposée à la froideur de leurs homologues féminines, que nous avons citée plus haut) vient justifier encore un peu plus le rapprochement que nous avons proposé entre la trilogie fantastique et les idées écoféministes. Nous avons déjà montré comment les thèmes du « soccorso » et de l'attention à l'autre, centraux dans les trois romans, résonnent avec les thèses de la frange de ce mouvement intéressée par l'« éthique du *care* » ; nous pouvons désormais ajouter que le choix systématique de personnages masculins pour porter et promouvoir une telle éthique est particulièrement significatif. En effet, dans la mesure où les qualités en question sont traditionnellement considérées comme relevant de la sphère féminine et notamment de celle du soin des enfants, on en arrive à la conclusion paradoxale que les figures les plus clairement « maternelles » de ces récits sont toujours des hommes. Il nous paraît possible de voir dans ce renversement une volonté, consciente ou intuitive, de revaloriser les valeurs dites « féminines » et de les élever au rang de valeurs ayant vocation à être embrassées par toute la société, y compris par les hommes, comme piliers d'une nouvelle éthique plus inclusive et en harmonie avec le vivant ; c'est là la « troisième voie » appelée de ses vœux par Plumwood pour sortir de l'alternative stérile entre « denial of difference » (« déni de la différence ») et « reversal syndrome » (« syndrome de l'inversion ») face à laquelle la logique dualiste a placé les

¹⁰⁴⁵ MASINO Paola, *Nascita e morte della massaia*, Milan, Bompiani, 1945.

¹⁰⁴⁶ L'un des textes les plus étudiés à travers le filtre du féminisme, avec *L'Iguana*, est la nouvelle « Interno familiare » publiée en 1953 dans *Il mare non bagna Napoli*.

aspirations féministes¹⁰⁴⁷. Cette hypothèse de lecture nous paraît confirmée de manière paradigmatique par le cas du prince Neville, dont l'évolution et le dévouement final à la cause des êtres délaissés sont le fruit d'un apprentissage effectué au contact avec la dévotion sacrificielle totale d'Elmina à son protégé, le Lutin, suggérant que la gent masculine aurait énormément à apprendre des tâches et vertus longtemps considérées comme l'apanage des femmes.

On observe donc dans la trilogie une dimension féministe aux multiples facettes, articulant de façon complexe et subtile la nécessité de l'élargissement des valeurs "féminines" pour fonder une société plus juste et plus morale avec la revendication, pour les femmes, ne pas devoir s'identifier nécessairement à ces valeurs, qui peuvent constituer un carcan aliénant lorsqu'elles sont perçues comme intrinsèques à un genre spécifique.

Conclusions

L'écriture apparemment fantaisiste et apolitique d'Ortese dans la trilogie se révèle porteuse d'une dénonciation véhémement des vices de la société et d'aspirations profondes à la transformer, si bien que l'on peut tout à fait parler d'une dimension utopique – au sens bien sûr non de programme ou de genre littéraire spécifique, mais plutôt d'« élan » et de refus de considérer le réel comme un donné inéluctable et immuable. La faculté de percevoir l'injustice partout où elle se trouve et d'agir à contre-courant du manque de vertu généralisé – qui se manifeste bien souvent par la passivité face au mal – est à première vue la prérogative des « visionnaires » – personnages souvent considérés comme des insensés –, mais peut en réalité faire l'objet d'un apprentissage, y compris par les plus médiocres. On peut alors affirmer, et ce malgré les tonalités profondément mélancoliques sur lesquelles se concluent les trois romans, que la vision du monde qui en émane n'est pas entièrement pessimiste et comporte au contraire un espoir de changement, au moins individuel et peut-être

¹⁰⁴⁷ PLUMWOOD Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, op. cit., p. 60.

même collectif, fondé sur la conviction que la bonté et l'empathie seraient contagieuses.

Dans ce dispositif symbolique et poétique, les animaux jouent un rôle complexe, devenant en quelque sorte les catalyseurs de toute une série de réflexions et questionnements autour de thèmes interconnectés comme ceux de la domination, de l'exclusion et du rapport à la nature. Si l'on devait résumer leur rôle à une figure de style, ce serait donc immanquablement la synecdoque, suivant la leçon d'Élisabeth de Fontenay lorsqu'elle analyse l'âne de Michelet comme le parfait représentant du peuple des pauvres :

La synecdoque n'a pas, comme la métaphore, le triste privilège de vider de leur sang – faut-il dire, avec Michelet, de leur âme ? – les êtres qu'elle retient pour les exhausser au statut de signifiant. L'âne, loin d'être instrumentalisé dans une stratégie de pensée, se comporte comme le représentant direct de l'humanité souffrante, et cela précisément parce qu'il reste lui-même individu, espèce, genre¹⁰⁴⁸.

De la même manière que l'âne, l'iguane, les chardonnerets et le puma sont avant tout des individus, des victimes singulières de l'injustice *en tant qu'animaux*, mais peuvent précisément à ce titre se faire les porte-parole de tout le peuple infini des êtres, humains et non-humains, qui ont le malheur de se trouver du mauvais côté de la barrière – fût-elle sociale ou biologique.

¹⁰⁴⁸ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 855.

QUATRIEME PARTIE – LAURA PUGNO : LE POTENTIEL
DESTABILISATEUR DES BETES-FEMMES

Chapitre 10 – Présentation de l’auteur et des œuvres

Nous en arrivons à Laura Pugno, troisième et dernier auteur – et seconde autrice – de notre corpus. Elle ne peut que faire l’objet d’un traitement différent des deux précédents, dans la mesure où elle est encore en activité et plutôt jeune ; pour ces deux raisons, aucune étude monographique ne lui a encore été dédiée, et la masse de travaux critiques consacrés à son œuvre est naturellement encore réduite – bien que *Sirene* soit sans doute l’un des romans italiens ultracontemporains les plus étudiés à ce jour¹⁰⁴⁹. Il nous faudra donc entre autres choses tenter de comprendre les raisons pour lesquelles il a pu à ce point frapper la critique comme le grand public, bien plus que les autres œuvres de l’auteur qui ont pourtant, pour certaines, également éveillé un certain intérêt. Nous nous concentrerons principalement sur ce texte, qui nous paraît le plus significatif pour les questionnements guidant cette étude, mais une comparaison avec un autre roman de Pugno, *La ragazza selvaggia* (2016), permettra d’apporter un éclairage supplémentaire sur certains de ses aspects les plus intéressants, notamment en lien avec des enjeux écoféministes.

I. Une esquisse de portrait de l’auteur

Sur le plan biographique, nous nous limiterons à fournir quelques informations essentielles¹⁰⁵⁰ : Laura Pugno est née à Rome en 1970 puis, à partir de la fin de

¹⁰⁴⁹ Cette attention semble avoir connu une augmentation rapide ces toutes dernières années, à en croire la multiplication des propositions d’articles ou d’interventions sur ce même texte pour un même numéro de revue thématique ou panel de colloque. À titre d’exemple, on compte deux interventions sur *Sirene* dans le panel « Fantascienza e femminismo » du Colloque AIPI prévu à Genève en 2020, qui s’est finalement tenu en juin 2021 en visio-conférence, et trois articles dans le numéro de 2021 de la revue académique *Narrativa* consacré à la science-fiction italienne.

¹⁰⁵⁰ Ces dernières proviendront pour la plupart, et sauf mention contraire, de la description disponible sur le site officiel de l’auteur : <http://www.laurapugno.it/bio.html>.

l'adolescence, a vécu dans plusieurs pays différents et appris plusieurs langues¹⁰⁵¹. Elle est d'abord autrice de poésie – elle compte déjà à son actif huit recueils et plusieurs inclusions dans des anthologies –, que ce soit du point de vue de la chronologie ou de son identité d'écrivaine : elle a en effet déclaré à plusieurs reprises, et la critique a déjà abondamment confirmé ces déclarations, que l'écriture poétique est chez elle première et plus "nécessaire"¹⁰⁵². L'écriture en prose se voit inaugurée en 2002 avec le recueil de nouvelles *Sleepwalking*, qui est en réalité « l'évolution naturelle » de sujets de courts-métrages¹⁰⁵³ ; il sera suivi par la publication de six romans : *Sirene* (2007), *Quando verrai* (2009), *Antartide* (2011), *La caccia* (2012), *La ragazza selvaggia* (2016) et *La metà di bosco* (2017). Ses écrits sont régulièrement sélectionnés pour des prix littéraires (on citera notamment une sélection au prestigieux Premio Campiello pour *La ragazza selvaggia*) et parfois primés (*Sirene* a remporté le Premio Libro del Mare et le Premio Dedalus). Elle a également publié en 2018 l'essai *In territorio selvaggio. Corpo, romanzo, comunità*, et en 2020 l'ouvrage à quatre mains, avec Guido Mozzi, *Oracolo manuale per poete e poeti*. Son activité culturelle est diversifiée : elle compte à son actif plusieurs traductions du français, de l'anglais et de l'espagnol, des collaborations avec différents journaux (entre autres *L'Espresso*, *il manifesto* ou encore la revue culturelle en ligne *Le parole e le cose* 2) et à des projets radiophoniques (avec Rai Radio), s'essaie à l'écriture pour le cinéma (gagnant le Premio Scrivere Cinema avec un script tiré de son recueil *Sleepwalking*), dirige l'Institut culturel italien de Madrid pendant cinq ans. Elle travaille

¹⁰⁵¹ « Io non sono una persona particolarmente radicata [...], ho sempre avuto una tradizione familiare e personale di sradicamenti, ho abitato in molti paesi diversi e quindi coltivato molte seconde lingue [...]. » Entretien avec Emmanuela Carbé du 15 avril 2020, dans le cadre du cycle de rencontres « Extrema ratio. Dialoghi di questo tempo » organisé par le *Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne* de l'Université de Sienne. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=stnDeHgKPdQ>. Consulté le 5 mars 2022.

¹⁰⁵² Voir, pour des déclarations approfondies sur les liens entre prose et poésie, ainsi que sur l'évolution au fil de la vie de Pugno de son rapport avec ces deux types d'écriture, l'entretien avec Sara Meddi publié sur le site « immersioniletterarie », après une première publication sur le blog associé « Matita Rossa ». URL : <https://www.immersioniletterarie.it/blog/intervista-a-laura-pugno>. Consulté le 7 mars 2022.

¹⁰⁵³ *Ibid.* On apprend également dans l'entretien que Pugno a, durant sa jeunesse, longtemps travaillé dans le monde du cinéma qui lui est donc très familier.

également dans le monde de l'édition, dirigeant la collection « I domani » d'Aragnò Editore avec Andrea Cortellessa e Maria Grazia Calandrone, et s'illustre enfin par sa participation à de nombreux festivals de poésie et d'écriture en prose, ainsi que par son implication dans la création d'événements culturels variés.

Peu de détails sur sa vie personnelle sont actuellement connus, mais il s'agit indubitablement d'une personnalité culturelle active sur de nombreux fronts et bien connue de l'univers de la critique qui, on l'a dit, a déjà plus ou moins canonisé *Sirene* comme un roman important du début du XXI^e siècle.

Il est par ailleurs difficile de délimiter le profil idéologique de Pugno, qui dans ses (assez nombreuses) interviews et interventions médiatiques de différents genres (participation à des festivals ou des colloques, entretiens accordés à des universités) aborde la plupart des sujets du point de vue de la poétique plutôt que de celui de la politique. Cela n'empêche pas de pouvoir retracer ses positions sur certains sujets de société particuliers¹⁰⁵⁴, ainsi que plus globalement l'existence d'une conscience à la fois féministe et écologique et de convictions anti-anthropocentristes. Ces dernières transparaissent dans certaines de ses interventions, dans la récurrence de certains thèmes et motifs au sein de son œuvre, et sont tout particulièrement centrales dans *Sirene* et *La ragazza selvaggia*, comme notre lecture tentera de le montrer. Nous pouvons trouver une indication utile quant à la relation entre écriture et idéologie dans l'entretien du 15 avril 2020 avec Emmanuela Carbé, et plus précisément dans la description faite par l'autrice de la genèse et de l'accueil de son essai *In territorio selvaggio*. Elle avance l'idée d'une « eterogenesi dei fini » (« hétérogenèse des fins »), ainsi développée :

è un interessante esempio di eterogenesi dei fini, nel senso che io l'ho scritto come saggio letterario, l'ho scritto come saggio sul romanzo ; dopo di che la ricezione del libro [...], la discussione attorno al libro si è andata sempre più spostando invece come se il saggio venisse recepito invece come un saggio

¹⁰⁵⁴ L'exemple le plus frappant est la question de la fin de vie et du droit à choisir sa mort, qui se trouve au cœur d'*Antartide* ; Pugno a affirmé à plusieurs reprises son affection particulière pour ce dernier, et ne cache pas la correspondance entre ses positionnements réels sur le sujet et son traitement dans le roman. Cf. l'entretien avec Emmanuela Carbé, *op. cit.*

sull'ambiente, sul mondo che ci circonda in termini letterari, e questo è stato fonte di curiosità, di pensiero, di stimolo anche per me, che – come dire – non avevo la presunzione, in qualche modo, di scrivere invece sul mondo reale, sul mondo naturel, ma évidemment, dato che i lettori hanno sempre ragione anche quando hanno torto [...], évidemment, quello che viene perçepito in qualche misura sempre c'è [...]¹⁰⁵⁵.

Derrière l'acceptation affirmée de ce qui peut être trouvé par les lecteurs dans un texte sans y avoir été placé volontairement – justifiée dans la suite de l'entretien par la référence aux théories de la réception littéraire –, on peut percevoir ici une claire conscience de posséder des convictions écologiques et une certaine vision du « monde naturel » qui imprègnent son rapport à l'écriture, sans pour autant le déterminer de manière univoque. Et en effet, si *Sirene* contient des éléments relevant clairement du filon appelé « écofiction » – autrement dit inspirés par les problématiques environmentalistes et en particulier par les dangers liés à la crise climatique¹⁰⁵⁶ –, la question des rapports entre l'être humain et son environnement est dans la plupart de ses œuvres affrontée de manière moins directe et plus subtile. Elle prend souvent la forme de réflexions implicites sur ce que représente pour nous l'existence d'espaces sauvages¹⁰⁵⁷, principalement à travers la mise en scène récurrente du bois comme territoire *autre*, régi par des règles différentes et où peut advenir la transformation des personnages¹⁰⁵⁸. C'est par exemple dans un bois destiné à constituer une réserve naturelle totale, parfaitement protégée contre toute intrusion de l'activité humaine, que la petite Dasha, dans *La ragazza selvaggia*, s'est perdue des années avant le début

¹⁰⁵⁵ Entretien avec Emmanuela Carbé, *op. cit.* Précisons à ce propos que si les problématiques environnementales ne sont pas placées explicitement au centre de l'essai, elles y affleurent par moments, à travers la référence à un texte d'Amishav Gosh sur « l'impensable » du changement climatique, l'allusion à « un mondo che si surriscalda, che non ha più secoli davanti » ou encore l'analyse d'une œuvre d'art créée pour dénoncer la pollution des mers et océans : *In territorio selvaggio*, Milan, nottetempo, 2018, p. 33, 36 et 57.

¹⁰⁵⁶ On pense notamment à l'invention du « cancer noir », maladie mortelle provoquée par les rayons du soleil en raison de l'affaiblissement de la couche d'ozone, qui décime l'humanité et pourrait bientôt provoquer sa disparition totale..

¹⁰⁵⁷ Nous entendons ici « sauvage » dans le sens de vierge de toute activité humaine et radicalement opposé au culturel, tout en étant consciente de la labilité et de l'ambiguïté inévitables d'un terme aussi profondément lié à la question complexe des relations entre « nature » et « culture ».

¹⁰⁵⁸ Le bois est en effet l'environnement naturel le plus récurrent dans les romans de Pugno ; il joue notamment un rôle central sur les plans aussi bien narratif que symbolique dans *La caccia*, *La ragazza selvaggia* et *La metà di bosco*.

de récit et a connu sa métamorphose irréversible en « fille sauvage ». Il est intéressant de noter que l'histoire s'ouvre précisément sur l'annonce du renoncement au projet de réserve totale, venant illustrer et confirmer la conviction de l'autrice que l'idée même d'un espace naturel véritablement sauvage et incontaminé est aujourd'hui illusoire ; on n'en trouve pas moins régulièrement dans les romans de l'autrice la mise en scène constante d'espaces « sauvages » (terme lui-même récurrent dans son œuvre) qui sont toujours des lieux où l'on échappe aux lois insupportables régissant la société humaine – c'est particulièrement le cas dans *La caccia* et *Sirene*, qui sont à ce jour ses deux seules œuvres pouvant être rapprochées du genre dystopique. Cette question du « sauvage » est par ailleurs étroitement associée par Pugno à sa conception de la littérature, et plus précisément à l'idée d'une écriture ouvrant sur un « territorio selvaggio », autrement dit permettant d'ouvrir la pensée à des thèmes ou des modalités inédites :

Hai scritto spesso che nel romanzo di ricerca [...] un qualcosa spesso affiora quando, nella società in cui quel romanzo nasce, diventa possibile pensare quel qualcosa in modi diversi da quanto fino ad allora è stato fatto. Affiorano le domande che un certo tempo comincia a porsi¹⁰⁵⁹.

L'espace sauvage représente donc à fois le lieu concret et la métaphore d'une libération potentielle vis-à-vis des formes mentales préexistantes et d'une ouverture sur l'inouï, condition pour la transformation des individus et – implicitement – de la société. Mais ces potentielles significations d'ordre sociétal s'entremêlent avec d'autres plus strictement existentielles, comme le remarque un critique lors d'un entretien :

ci parla questo libro anche del bosco stesso, di cosa questo luogo insieme incantato e pauroso può rappresentare per noi quando siamo alla ricerca di un luogo in cui smarrirci per non farci trovare dal dolore¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁹ *In territorio selvaggio, op. cit.*, p. 100. Trad. « Tu as souvent écrit que dans le roman de recherche [...], quelque chose affleure lorsque, dans la société au sein de laquelle naît ce roman, il devient possible de penser ce quelque chose de manières différentes de ce qui a été fait jusque-là ; affleurent les questions qu'une certaine époque commence à se poser. »

¹⁰⁶⁰ PERROTTA Gerardo, entretien avec Laura Pugno réalisé le 26 juin 2017 à l'occasion de la sélection de *La ragazza selvaggia* pour la finale du Premio Campiello. URL : <https://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-2017-intervista-a-laura-pugno-1>. Consulté le 02/04/2022. Trad. « ce livre nous parle aussi du bois lui-même, de ce que ce lieu à la fois enchanté et effrayant peut représenter pour nous lorsque nous sommes à la recherche d'un lieu où nous égarer pour ne pas être atteints par la douleur. »

Les implications éthiques et politiques, si elles sont *a priori* plus évidentes dans *Sirene*, sont généralement secondes par rapport aux réflexions sur l'existence humaine qui adviennent notamment au travers d'archétypes comme celui du bois, dont l'autrice donne une interprétation ouverte et hautement symbolique :

Il buio e il bosco sono un luogo su cui si apre una porta, sono ciò che sta oltre la porta della nostra casa, ma anche ciò che – naturalmente – è più dentro noi stessi. Sono il familiare che è anche il perturbante, l'*unheimlich* che è pure tutto quello da cui giorno dopo giorno ci allontaniamo, a volte senza neanche rendercene conto. Per antichissima tradizione, il bosco è il luogo dell'incontro, quello in cui si verrà messi definitivamente alla prova. Per Dasha e Tessa, la ragazza selvaggia del titolo e la ricercatrice che la ritrova, paradossalmente questa logica per noi "naturale" si rovescia nel suo contrario: il luogo delle prove estreme sarà la città a cui fare ritorno, nel buio dell'inverno, nel mese – dicembre – della maggiore nostalgia della luce¹⁰⁶¹.

Plus globalement, il serait vain de vouloir lire les œuvres de Pugno en y cherchant l'expression immédiate de positions idéologiques clairement identifiées ; on a bien affaire à une écrivaine attentive à de nombreux enjeux de la société contemporaine, notamment liés à l'existence biologique des corps (avec une question de bioéthique prise à bras-le-corps dans *Antartide* ou avec la vision éminemment « nécropolitique »¹⁰⁶² présentée dans *Sirene*) ainsi qu'aux rapports entre vivants et environnement, mais qui explore ces enjeux de manière à en faire ressortir la complexité et l'ambiguïté plutôt que dans le but de promouvoir une thèse spécifique.

¹⁰⁶¹ PUGNO Laura, *Ibid.* Trad. « L'obscurité et le bois sont un lieu sur lequel s'ouvre une porte, ils sont ce qui se trouve derrière la porte de notre maison, mais aussi ce qui – naturellement – est au plus profond de nous-mêmes. Ils sont le familier qui est aussi le perturbant, l'*Unheimlich* qui est également tout ce dont, jour après jour, nous nous éloignons, parfois sans même nous en rendre compte. Suivant une tradition très ancienne, le bois est le lieu de la rencontre, celui où l'on sera définitivement mis à l'épreuve. Pour Dasha et Tessa, la fille sauvage du titre et la chercheuse qui la retrouve, cette logique pour nous "naturelle" se renverse paradoxalement en son contraire : le lieu des épreuves extrêmes sera la ville où elles reviennent, dans l'obscurité de l'hiver, en décembre, mois où la nostalgie de la lumière est la plus forte. »

¹⁰⁶² Concept notamment approfondi dans BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano, op. cit.*, p. 130-138.

II. Quelques éléments de poétique

Nous ajouterons à cette rareté des prises de position idéologique l'absence, revendiquée par Pugno elle-même, d'insertion dans un « filon » ou « lignée » littéraire spécifique¹⁰⁶³, ce qui *a priori* ne permet pas non plus d'appuyer la lecture de ses textes sur des mécanismes d'affiliation ou au contraire de rupture avec une tradition. En réalité, la lecture attentive des romans fait apparaître un rapport complexe à la tradition et encore plus aux "filons" contemporains : notamment, *Sirene*, s'il ne peut être assigné de façon définitive à un quelconque genre ou sous-genre littéraire, reprend, mélange et subvertit des codes appartenant aussi bien au fantastique qu'au manga, ainsi qu'à un certain nombre de sous-catégories subsumées sous l'étiquette de science-fiction ou *speculative fiction*¹⁰⁶⁴. Pugno, d'ailleurs, explicite dans l'intervention déjà citée à l'Université de Sienne son rapport aux genres littéraires en invoquant l'idée de non-appartenance, qu'elle relie sur le plan existentiel et biographique au fait d'avoir vécu dans de nombreux lieux différents et de ne pas se sentir véritablement enracinée dans une région (comme c'est au contraire le cas de nombreux auteurs et autrices italiens) ou même dans un pays¹⁰⁶⁵. Il nous faudra garder tout cela à l'esprit lors de l'analyse des œuvres, ainsi que sa conviction, exprimée dans *In territorio selvaggio*, de la nécessité d'une littérature qui relèverait du « bois » plutôt que du « jardin », autrement dit une littérature capable de faire sortir le lecteur de sa zone de confort et de lui ouvrir de nouveaux horizons, à l'opposé d'un rôle cantonné à l'évasion du réel et au réconfort. Cette même exigence de sortie du familier se retrouve dans son rapport aux attentes liées à un genre littéraire, tel qu'elle l'exprime dans un autre entretien :

¹⁰⁶³ Voir l'entretien avec Emmanuela Carbé, *op. cit.*

¹⁰⁶⁴ Voir, pour une analyse des interactions entre science-fiction et fantastique dans la réécriture du mythe de la sirène, AUBERT-NOËL Amélie, « Ibridità testuale e ibridità creaturale in *Sirene* di Laura Pugno », in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee, Narrativa – nuova serie*, n° 43, 2021, p. 187-196. Dans le même numéro se trouve également un chapitre approfondissant les rapports entre *Sirene* et les différents « generi del distopico » : ANTONELLO Pierpaolo, « Post-umano, troppo post-umano : *Sirene* di Laura Pugno », *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ Entretien avec Emmanuela Carbé, *op. cit.*

Io non ho mai pensato al mio romanzo come a una distopia, anche se è una classificazione che si afferma sempre più attualmente nel trattare di cose letterarie. Se vogliamo, la distopia è il rovescio dell'utopia. Però mantenere la parola utopia anche in un'utopia nera come *Sirene* mi sembra importante, più che altro perché parlando di distopia ho l'impressione che il lettore già si aspetti qualcosa, mentre la letteratura a mio avviso ha sempre il compito di portarci lì dove non ci aspettiamo di andare¹⁰⁶⁶.

La dernière phrase souligne bien la volonté de Pugno de prendre ses distances vis-à-vis des codes qui, par définition, délimitent tout genre littéraire et conditionnent les attentes des lecteurs habitués à un genre spécifique. Cela ne signifie pas pour autant une absence totale de prise en compte des codes en question : au contraire, certains de ses textes affichent clairement une proximité avec un certain genre ou sous-genre (on pense au *giallo* pour *Antartide*, au roman de formation pour *Quando verrai* ou encore, donc, à la dystopie pour *Sirene* et *La caccia*), mais jouent précisément sur ces horizons d'attente pour surprendre le lecteur et tenter de le faire accéder à une nouvelle vision du réel. C'est donc, en grande partie, précisément dans la dialectique entre ce qui est connu et attendu d'un côté, et de l'autre les éléments de surprise et de non-familier, que se joue pour elle cette capacité de la littérature à ouvrir des possibilités de penser ce qui n'est pas encore pensable dans l'état actuel de la société, ou bien de penser certaines questions de manière nouvelle et impossible par d'autres biais. Bien entendu, il ne s'agit pas là d'une spécificité qui la distinguerait de ses contemporains, puisque l'indétermination générique et le goût pour l'hybridation textuelle l'inscrivent au contraire dans une tendance caractéristique d'une bonne partie de la littérature italienne ultracontemporaine¹⁰⁶⁷ ; mais cette relation complexe aux codes préexistants n'en constitue pas moins un aspect sur lequel nous devons nous attarder pour analyser les modalités spécifiques de production de sens observables dans ses romans.

¹⁰⁶⁶ Entretien avec Mara Travella lors du Babel Festival 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hT6eOICuN-U>. Consulté le 26 février 2022.

¹⁰⁶⁷ On peut penser par exemple aux écrivains qui, comme Emanuele Trevi, intercalent poèmes, citations variées et réflexions théoriques dans la narration, ou à l'identification par le collectif Wu Ming de la non-catégorie des « Unidentified Narrative Objects » comme composante importante du nouveau filon littéraire italien dont ils se veulent les représentants et les défenseurs (Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turin, Einaudi, 2009).

Venons-en à une tentative de description partielle des constantes de son écriture, afin de pouvoir mieux situer les ouvrages au centre de notre attention. Pour ce qui est, avant tout, de son écriture poétique, les éléments que l'on remarque immédiatement sont l'utilisation du vers libre, la récurrence presque obsédante de certains thèmes et motifs au sein d'un même recueil (et parfois d'un recueil à l'autre, voire entre ces derniers et les romans), et surtout une langue extrêmement épurée, construite sur une syntaxe essentielle et un vocabulaire limité en quantité, avec une préférence pour les termes génériques plutôt que pour les détails ou les nuances. Cette brève description est importante dans la mesure où l'on retrouve dans la prose de Pugno la plupart de ces caractéristiques, et au premier chef un travail minutieux sur la langue visant à lui conférer une apparente simplicité, une netteté et une transparence qui, au moins dans les cas les plus réussis, contribuent sans le moindre doute à la force d'impact des romans. On remarque également, d'un texte à l'autre, des jeux d'échos importants, avec notamment la récurrence du bois comme lieu opposé à l'espace de la société humaine – dont nous avons déjà parlé plus haut –, mais aussi des personnages qui se ressemblent beaucoup, toujours définis par une immense solitude et une sorte d'aridité psychologique – que le style décrit ci-dessus matérialise parfaitement, et que l'on peut d'ores et déjà opposer frontalement à l'omniprésence d'un *pathos* débordant chez Ortese – systématiquement liée à la difficulté à élaborer la perte d'un ou plusieurs êtres chers. Le thème du deuil est en effet l'une des constantes les plus notables de l'écriture de Pugno, se retrouvant au cœur de chacune de ses œuvres et constituant même le moteur narratif de plusieurs de ses romans : le protagoniste de *La caccia* se rend dans la montagne, lieu de dangers et de non-retour, parce que son frère y a disparu ; celui d'*Antartide* part enquêter sur les circonstances de la mort de son père ; Samuel – personnage principal de *Sirene* – accomplit des actes terribles en lien direct avec son incapacité à surmonter la perte de sa bien-aimée ; le personnage de Giorgio Held, dans *La ragazza selvaggia*, est rongé depuis des années par le poids de la disparition de sa fille adoptive Dasha, et devra au fil du roman accepter peu à peu que celle qui a été retrouvée en lisière de forêt n'est plus sa petite fille adorée mais un être

définitivement ensauvagé ; enfin, le dernier roman de Pugno, *La metà di bosco*, tourne tout entier autour d'un lieu où les morts semblent parfois revenir pour un temps avant de disparaître à nouveau, occasionnant des réflexions implicites sur le processus de deuil. Nous examinerons comment le traitement de ce motif de toute évidence cher à l'auteur interagit avec les autres thématiques abordées dans les romans de 2007 et 2016, jouant dans les deux cas un rôle central au sein de la structuration de la narration.

Un autre motif récurrent est celui du double, souvent incarné par la relation entre deux frères ou deux sœurs, jumeaux ou non, parfois reliés par un lien plus ou moins surnaturel (lien télépathique dans *La caccia*, connexion indéchiffrable dans *La ragazza selvaggia* entre Dasha et sa sœur Nina, dont la mort semble à la fin du roman être directement liée à la libération de la première), et, dans le cas de *Sirene*, matérialisé par les parallèles narratifs et psychologiques (au sens où ils sont situés dans l'esprit de Samuel) entre un personnage de jeune fille humaine et une créature non-humaine, à savoir la sirène. Nous aurons l'occasion de nous pencher dans le détail sur ce rapprochement, qui joue un rôle essentiel dans le dispositif narratif et symbolique conférant au roman une forte portée anti-anthropocentrique et intersectionnelle.

Nous pouvons maintenant présenter plus précisément *Sirene* et *La ragazza selvaggia*, en mettant en avant aussi bien leurs spécificités que leurs points communs.

III. Des romans jumeaux ? Le rapport au mythe

Le choix, parmi l'œuvre de Pugno, de ces deux romans particuliers n'est pas évident à première vue dans la mesure où ils se situent de chaque côté de la frontière, certes fragile, entre les deux seules catégories dans lesquelles Pugno accepte de regrouper ses propres écrits narratifs¹⁰⁶⁸ : l'écriture « impossible » (à laquelle *Sirene* appartient en tant que roman science-fictionnel ou dystopique, au même titre que *La caccia* dont il est souvent rapproché) et l'écriture « improbable » (qui définit relativement bien *La ragazza selvaggia*, construit autour d'un enchaînement

¹⁰⁶⁸ Voir l'entretien, déjà cité, publié sur le site *Immersioni letterarie*.

d'événements en effet difficile à croire jusqu'au bout, sans qu'apparaisse aucun élément tout à fait incompatible avec notre paradigme de réalité). Ce sont précisément les importantes différences entre les deux textes qui, selon nous, rendent plus frappantes – et donc plus intéressantes à étudier – les similarités thématiques et formelles les unissant, faisant apparaître la continuité et la transversalité de la recherche poétique et éthique menée par l'autrice au travers de son œuvre.

On verra avant tout qu'ils sont entièrement construits autour de deux figures récurrentes dans l'imaginaire populaire, qui ont (dans des mesures différentes) un statut de mythe et donnent leur titre aux deux romans. C'est principalement dans le traitement accordé à ces mythèmes que se joue le rapport à la tradition, et dans la dialectique entre adhérence et écart à cette dernière que se déploie toute la capacité de ces deux textes à susciter des réflexions subtiles sur des problématiques assez similaires.

La première figure, celle de la sirène, nous arrive de la mythologie grecque et n'a jamais cessé d'inspirer écrivains et artistes de tous bords, subissant naturellement de nombreuses évolutions au fil du temps. La seconde est celle de l'« enfant sauvage », dont les premières traces sont anciennes mais qui a surtout accompagné toute une partie de la modernité, comme une sorte d'emblème et catalyseur du questionnement obsessionnel concernant l'existence, ou non, d'un « chaînon manquant » dans la hiérarchie du vivant, qui serait le lieu de la transition invisible entre le règne animal et l'humanité. L'enfant sauvage matérialise aussi par sa simple présence la persistance de la part animale de l'être humain, fermement refoulée dans nos sociétés, et dont la réapparition explique en grande partie le malaise que ces êtres "anormaux" tendent à susciter.

Deux mythes, donc, apparemment assez éloignés, mais qui mettent en scène des êtres dont la nature hybride est essentielle à leur signification, et dont les versions proposées par Pugno viennent explorer la fameuse problématique de la frontière entre humain et animal, en faisant chaque fois tourner l'intrigue autour de l'incertitude quant à la nature exacte de leur personnage principal : est-il plus humain que bête, ou

le contraire, ou aucun des deux ? Est-il possible de le faire basculer d'un côté plutôt que de l'autre ? Faut-il nécessairement choisir entre ces deux natures, et l'une d'elles (sous-entendu, naturellement, l'humanité) est-elle pour une quelconque raison préférable à l'autre ?

Il nous semble par conséquent essentiel de nous arrêter sur chacun d'entre eux pour rappeler les caractéristiques classiques de la figure qu'ils reprennent et identifier les particularités de la manière dont ils le font.

1. Très bref résumé des œuvres

On l'a dit, malgré l'affirmation de Pugno selon laquelle ses romans relèveraient de la « littérature blanche » plutôt que d'un genre quelconque, *Sirene*, plus que tous les autres, est construit autour de thèmes et structures narratives qui autorisent pleinement le rapprochement (et non l'assimilation) avec les codes de certains filons spécifiques, relevant tous de la littérature d'anticipation. Le premier est l'*ecofiction* ou fiction écologique ; le récit s'y inscrit d'entrée de jeu à travers l'invention du « cancro nero » (« cancer noir ») désormais causé par les rayons du soleil qui ne sont plus filtrés par la couche d'ozone. On retrouve bien la dimension éthique propre à la fois à la littérature d'inspiration écologique et à un certain type d'imaginaire apocalyptique ou post-apocalyptique (les deux étant bien sûr aujourd'hui toujours plus fréquemment associés en raison de la prise de conscience croissante vis-à-vis de l'urgence climatique et d'autres problématiques environnementales, si bien que l'on voit émerger des termes nouveaux comme celui d'« éco-dystopie »¹⁰⁶⁹), sous la forme de l'avertissement

¹⁰⁶⁹ MALVESTIO Marco, « Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana nel ventunesimo secolo », in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, op. cit., p. 31-44. On a ici plus précisément une fusion entre le thème de la catastrophe d'origine écologique et le motif de l'épidémie ou pandémie mortelle, qui est au cœur de tout un pan de l'imaginaire apocalyptique contemporain. Cette union a d'autant plus de sens aujourd'hui si l'on songe à notre conscience actuelle du risque de voir émerger des maladies en conséquence de nos interactions avec l'environnement (fonte du permafrost) ou avec les animaux (zoonoses). Cela dit, l'originalité du roman à cet égard réside dans le choix d'une épidémie de cancers directement causés par un élément naturel et non d'un virus transmissible d'un être humain à l'autre, version beaucoup plus récurrente dans la culture actuelle du motif de la maladie qui décime

implicite constitué par la mise en scène des conséquences terribles que pourrait avoir l'activité humaine sur l'humanité même. Cela dit, cet aspect écologico-apocalyptique n'est pas central et a plutôt une fonction de prétexte : il permet en effet, en créant un contexte dans lequel l'humanité (ou la part qui en a la possibilité) s'est réfugiée dans des bases sous-marines, ce qui donne lieu à la découverte d'une nouvelle espèce, les fameuses sirènes qui sont le sujet central du roman. Nous reviendrons très bientôt sur la nature exacte de ces créatures et leur rapport avec leurs homonymes mythologiques, mais nous pouvons déjà annoncer que la transformation du mythe se fait clairement sous le signe de la dystopie. En effet, si l'on ignore l'état politique du reste du monde, la région géographique où est située l'action – la *Nuova Baja California*, qui a sans doute plus ou moins remplacé la réelle *Baja California*, État du Mexique situé sur la côte Pacifique – est en proie à un chaos qui a laissé émerger un pouvoir criminel, celui de la mafia japonaise – elle aussi réellement existante – nommée *yakuza*. Cette dernière, dont les dirigeants comme les employés semblent être exclusivement des hommes, s'est aussitôt emparée du monopole de l'exploitation des sirènes, lesquelles sont élevées avant tout pour leur chair réputée délicieuse et aphrodisiaque, mais également, dans le cas des individus jugés les plus attirants, envoyées dans des bordels pour satisfaire les goûts pervers des hauts gradés de l'organisation.

Dans ce cadre, l'intrigue suivra elle aussi une structure similaire à celles de nombreux romans dystopiques. Le personnage principal, Samuel, est employé dans un élevage et constitue une figure classique d'anti-héros dont l'indifférence souligne la banalité du mal caractérisant son univers ; dévasté par la perte de sa bien-aimée Sadako, tuée deux ans auparavant par le cancer noir, il décide un jour de descendre dans la vasque au moment de l'accouplement des sirènes et viole l'une d'elles, narcotisée comme toutes les autres. De cette union supposée être stérile naît contre toute attente une sirène demi-humaine, que Samuel décide de faire évader – c'est l'événement qui réveille, du moins en partie, la conscience du personnage – et la cache

l'humanité. Voir sur le thème du virus et son lien avec les problématiques environnementales *ID.*, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milan, nottetempo, 2021, p. 55-90.

pendant quelque temps dans la piscine d'une villa abandonnée. Il la prénomme Mia et tente désespérément de lui apprendre à parler, mais ne parvient qu'à lui faire prononcer une seule fois quelque chose qui ressemble au prénom de son père. Il finit par se perdre dans une identification morbide entre Mia et Sadako, reproduisant sur la première les nombreux tatouages de la seconde et perdant même le contrôle au point de la violer également. À ce moment, la yakuza, qui en réalité ne les avait jamais perdus de vue, les capture et enjoint à Samuel de poursuivre ses efforts pour faire parler Mia, dans l'espoir de faire des découvertes dont pourraient être tirés des bénéfices scientifiques et économiques, la possibilité de l'hybridation humain-sirène étant prometteuse surtout parce que ces dernières sont immunisées contre le cancer noir. Le jeune homme, désormais atteint par la maladie, décide d'accomplir un dernier acte désespéré – le premier et dernier par lequel il se rebelle véritablement contre le système jusque-là accepté passivement – visant à faire s'échapper Mia, et y parvient au prix de sa vie ; on la voit dans la conclusion du roman se nourrir du corps de son père et prendre la tête d'une bande de sirènes sauvages. On apprend également qu'elle est à son tour enceinte de Samuel et devrait donc donner naissance à une créature doublement hybride (aux trois quarts humains). Il s'agit donc d'un récit se concluant sur une image de libération et constitue de ce point de vue une fin ouverte, comme c'est le cas dans de nombreux textes dystopiques ; il faut cependant préciser que la dimension collective qui y est souvent essentielle est ici complètement absente, *Sirene* ne laissant entrevoir aucune lueur d'espoir pour le futur de l'humanité.

Le second roman étudié (publié, rappelons-le, neuf ans après le premier) reflète de façon plus évidente la revendication par Pugno d'une appartenance à la « littérature blanche » et son refus de toute assignation à une logique de genre. Il est notamment on ne peut plus éloigné des codes de la science-fiction, son action étant située dans un univers peu ou prou identique à celui de l'autrice et même, en bonne partie, dans une ville qu'elle connaît très bien (Rome). Les coordonnées spatio-temporelles créent plus largement une atmosphère paradoxale où se mêlent familiarité et mystère – sans que

ce dernier fasse l'objet d'une quelconque enquête permettant de dévoiler la vérité sur les faits évoqués ; tout au plus obtient-on au fil des analepses, à travers les souvenirs du jeune homme dont on suit presque toujours le point de vue, Nicola, des éléments d'information complémentaires sur l'histoire de la « fille sauvage », de sa sœur et de leur famille adoptive. L'histoire a bien un début et une fin, mais ne se déroule pas selon des codes narratifs spécifiques et ne contient guère d'événements marquants, la plupart de ces derniers étant relégués à un passé lointain.

Le roman s'ouvre à la lisière du bois de Stellaria, élu par un programme de recherche comme lieu à ériger en réserve naturelle totale ; les fonds ont cependant fini par manquer et ce rêve de préserver un espace intégralement sauvage est désormais brisé. La jeune chercheuse, qui vit depuis plusieurs années en lisière de ce bois, découvre devant chez elle une jeune fille ensauvagée et blessée qu'elle reconnaît : il s'agit de Dasha Held, qui a disparu dix ans auparavant et semble avoir depuis survécu seule au fond des bois. Tessa, après avoir soigné la jeune fille, appelle son père adoptif, Giorgio Held, médecin romain réputé qui l'a ramenée d'Ukraine – plus précisément de la zone de Tchernobyl – avec sa sœur jumelle Nina, sans rien savoir de ce qu'elles ont pu vivre auparavant. Le quatrième personnage est Nicola qui, comme on l'a dit, fait souvent l'objet d'une focalisation interne, qui était lui aussi présent l'été de la disparition et a toujours été plus ou moins amoureux de Nina. Cette dernière, au moment où sa sœur est retrouvée (on verra qu'elle n'était pas pour rien dans sa disparition), vient d'avoir un grave accident de voiture et se trouve plongée dans un coma dont elle ne se réveillera jamais.

Le reste du roman est partagé entre le présent du récit, concentré sur les tentatives de rééduquer Dasha, qui se solderont par un échec total, et de nombreuses parenthèses et analepses revenant sur le passé des deux filles, celui de Nicola, son propre état actuel de perte affective presque totale. Les événements se précipitent dans les dernières pages, déclenchés par l'évasion de Dasha qui est retrouvée indemne au bord d'une route, aux côtés de la chienne qui l'accompagnait et n'a, elle, pas survécu. Juste après cette découverte, Giorgio Held est pris d'un infarctus auquel il ne survivra pas, et

demande à Nicola et Tessa de ramener sa fille dans le bois où elle a été trouvée, ayant fini par accepter l'impossibilité de la ramener du côté de l'humanité – c'est-à-dire du côté de la civilisation et de la parole. Le lecteur apprend également que Nina est morte (la même nuit) où sa sœur s'est enfuie, donnant l'impression aux personnages observateurs d'une sorte de lien surnaturel entre les deux jumelles, comme si l'une d'elles, rongée par la culpabilité à l'égard de l'autre, avait voulu ou dû mourir pour lui sauver la vie. On peut citer l'avant-dernier paragraphe du roman :

La ragazza selvaggia sarebbe stata ancora capace di cacciare, di sopravvivere da sola, come aveva fatto per tanti anni ?, si chiese Tessa. Pensò ai cuccioli che ricevono il tocco dell'uomo, che perdono l'odore di selvatico, lo stesso che Dasha portava con sé un anno prima, e che vengono poi rifiutati per sempre dalla madre, dal branco. Scacciò quei pensieri. « Sarà il meglio per Dasha » aveva detto Held¹⁰⁷⁰.

Ces quelques lignes résument bien les incertitudes qui parcourent tout le récit et les réflexions des personnages, portant sur la séparation entre humain et animal, entre sauvage et domestique, entre nature et culture, ainsi que sur la possibilité ou l'impossibilité pour un être de passer d'un côté à l'autre de la barrière et d'en revenir. La dernière phrase souligne en outre un aspect important de l'œuvre : si l'intrigue tourne tout entière autour de la figure de Dasha, la jeune fille sauvage, son rôle concret est la plupart du temps réduit à subir passivement ce que les autres décident pour elle, à l'exception notable de l'épisode de son évasion. Le choix final de la liberté relève donc encore de cette même logique, celle du père décidant pour sa fille ; il s'agit cependant bien d'une fin ouverte, accordant à cette dernière le retour à la nature dont elle avait manifesté le désir par ses actes, et dont les conséquences en termes de bien-être, de survie ou de bonheur ne seront jamais connues.

2. *Quelles sirènes ?*

Le mythe de la sirène, s'il était récurrent dans la culture gréco-romaine, reste surtout étroitement associé dans les esprits à Homère et à la confrontation d'Ulysse

¹⁰⁷⁰ RS, p. 174.

avec ces êtres marins monstrueux et charmeurs. Les sirènes se retrouvent ensuite, au Moyen-Âge, dans tous les traités sur les êtres étranges (réels et fantastiques) qui fleurissent pour satisfaire la curiosité populaire, et leur présence dans la littérature et dans les arts perdurera jusqu'à nos jours, avec des occurrences notables, pour l'Italie contemporaine, chez Tomaso di Lampedusa et chez Malaparte¹⁰⁷¹. Mais les sirènes telles que nous nous les représentons aujourd'hui n'ont plus guère à voir, morphologiquement parlant, avec celles des origines. « Tout au long du temps, les Sirènes changent de forme », comme le résume Borges en ouverture de l'article qu'il leur consacre dans le *Livre des êtres imaginaires*¹⁰⁷². Elles ont en effet longtemps été décrites, avec des variantes de détail, comme des êtres mi femmes, mi oiseaux, plus proches des harpies que des dauphins, même si elles avaient déjà les caractéristiques encore aujourd'hui considérées comme fondamentales, à savoir le chant irrésistible et la férocité envers les hommes qui succombaient à leur appel. C'est seulement vers le XII^e siècle qu'apparaît le « type nouveau » de la sirène, celui de la femme à queue de poisson, comme une version alternative d'abord rare puis qui se met à coexister avec la première au sein même de nombreux textes, avant de prendre le dessus de manière très progressive¹⁰⁷³. Il est difficile de connaître les raisons exactes de ce passage d'un type à l'autre, mais l'on trouve parmi les hypothèses les plus plausibles d'un côté la volonté, de la part de certains lettrés, de « corriger » la description des sirènes de façon à les rendre plus conformes à leur nature de « monstres marins », et de l'autre des rapprochements plus ou moins conscients, soit avec les tritones peuplant les mosaïques romaines, soit avec Scylla, autre monstre marin décrit dans certains textes

¹⁰⁷¹ DI LAMPEDUSA Giuseppe Tomasi, « La sirena », in *Opere*, Milan, Mondadori (« I Meridiani »), 2004, p. 492-524 ; MALAPARTE Curzio, *La pelle*, Rome-Milan, Aria d'Italia, 1949. Pour un panorama non exhaustif (car surtout centré sur l'Italie) des sirènes littéraires du XX^e siècle, voir ZANGRANDI Silvia, « Il gioco dell'apparire: aggiornamenti novecenteschi del mito della sirena », *sinestesiaonline*, décembre 2013.

¹⁰⁷² BORGES Jorge Luis, *Le livre des êtres imaginaires*, Gallimard, Paris, 1987, p. 202.

¹⁰⁷³ Pour un historique détaillé de cette évolution, voir FARAL Edmond, *La queue de poisson des sirènes*, in *Romania*, tome 74 n° 296, 1953. p. 433-506.

comme étroitement lié aux sirènes, et doté par Virgile d'un torse de femme et de queues de dauphin¹⁰⁷⁴.

Il sera utile de confronter les sirènes de Pugno à celles de la tradition la plus ancienne, mais aussi aux plus récentes et fameuses réécritures du mythe, car c'est bien dans le jeu de l'intertextualité que se nichent les significations propres du texte. Silvia Zangrandi va, dans sa typologie des réécritures contemporaines du mythe de la sirène, jusqu'à placer *Sirene* avec l'épisode malapartien de *La pelle* dans la catégorie des récits qui « annulent » le mythe¹⁰⁷⁵. Cette définition, liée à ce qu'elle appelle « l'effacement du chant des sirènes » ainsi qu'à la transformation par ces deux auteurs de la sirène en nourriture, peut constituer le point de départ de notre réflexion, qui tentera d'en valider ou d'en discuter la pertinence.

a. Un chant bestial

Cette classification se fonde chez Zangrandi sur l'affirmation discutable selon laquelle les sirènes de Pugno ne chantent pas : elles sont en effet privées de la voix (sur)humaine et mélodieuse qui constitue la caractéristique la plus fameuse des sirènes classiques, mais on trouve bien dès le début du roman l'évocation d'une forme de chant, qui est en fait un « subsono », un cri à peine audible capable d'assujettir un être vivant et de l'amener à la mort (c'est ce qui est arrivé au chien de l'un des employés¹⁰⁷⁶). Mais il est vrai que cette faculté n'est mentionnée que très occasionnellement et, surtout, ne permet pas aux sirènes d'échapper à la domination totale qu'exercent sur elles les humains. On peut arguer en outre que le passage d'un « chant » véritable à un cri plus animal marque un infléchissement général dans la nature de ces créatures, qui restent des hybrides mais s'éloignent du pôle de la féminité et du divin pour se rapprocher de celui de la bestialité. Cette tension entre spiritualité et animalité est

¹⁰⁷⁴ VIRGILE, *Énéide*, III, vv. 426-428.

¹⁰⁷⁵ ZANGRANDI Silvia, « Il gioco dell'apparire », cit., p. 8-9.

¹⁰⁷⁶ *Sirene*, Milan, Marsilio, 2017 [1^{ère} éd. Einaudi, 2007], p. 24. Traduction de référence : *Sirènes*, traduit de l'italien par Marine Aubry-Morici, Paris, éditions inculte, 2020.

intrinsèque au mythe de la sirène et se retrouve explicitée de manière mémorable dans la nouvelle de Tomasi di Lampedusa : la férocité « bestiale » de Ligheia, qui ne s'exerce pas contre les êtres humains, se manifeste dans sa manière de dévorer les poissons encore frétilants. Mais sa nature divine est sans doute ce qui la décrit le plus profondément, bien que la fascination du personnage masculin soit en grande partie due au contraste qu'il perçoit chez elle entre ces deux dimensions en apparence antagonistes (cette incompatibilité s'affaiblissant bien entendu si l'on envisage la possibilité d'une spiritualité qui résiderait dans la nature tout entière et notamment dans les êtres animés, telle par exemple que nous avons pu la percevoir dans l'œuvre d'Ortese, et telle qu'elle s'incarne ici dans la vénération vouée aux sirènes par les membres du *Mermaid Liberation Front*, ou encore par la bien-aimée du protagoniste, Sadako, qui a passé la fin de sa vie dans un costume de sirène). De ce point de vue, les sirènes de Pugno, et peut-être encore plus de Malaparte, représentent une étape cruciale dans la réécriture du mythe, puisque leur proximité avec une féminité humaine relève désormais de la ressemblance troublante plus que d'une véritable affinité ontologique. De ce basculement presque total du côté du non-humain, et plus précisément du sub-humain, découle le principal point commun de ces deux versions actualisées : la transformation des sirènes en nourriture pour humains. Ce nouveau statut associé à la similitude physique avec des femmes – ou une petite fille dans *La pelle* – provoque un sentiment d'horreur chez le lecteur, ainsi que chez l'intégralité des personnages de Malaparte qui renoncent à manger l'étrange poisson. Le fait que l'exploitation alimentaire (et sexuelle, ce qui souligne pourtant leur nature féminine et porte à son comble la perversité de la situation) des sirènes de Pugno soit en revanche communément acceptée et laisse de marbre le personnage principal semble signaler que l'on a franchi un pas supplémentaire dans le dépassement du tabou de l'anthropophagie, central dans les sociétés occidentales. Cette indifférence, ainsi que la terrible « dégradation »¹⁰⁷⁷ d'une figure originellement objet de crainte et de

¹⁰⁷⁷ Voir sur ce sujet RIMINI Thea, « Favole ai margini. Un percorso a ritroso nei due romanzi di Laura Pugno », *Il Ponte*, LXVI, n° 5, mai 2010, p. 214-218.

fascination, peuvent également signaler le dépassement du mythe non seulement dans sa singularité, mais comme catégorie constituante du rapport de l'être humain au monde qui l'entoure, et plus largement l'abandon dans cette même relation au monde naturel de toute spiritualité voire de tout respect, au profit d'une pure logique de réification et d'exploitation.

b. Renversement du rapport de force

L'assujettissement total des sirènes de Pugno ne les empêche pas d'exercer sur les humains une fascination qui reflète bien sûr le charme mortel des adversaires d'Ulysse et de toutes leurs congénères littéraires ou artistiques. Cet exceptionnel pouvoir d'attraction justifie cependant ici, de manière paradoxale, le sort qui leur est réservé, puisque le goût de leur chair est réputé exceptionnel, tandis que leur apparence exerce sur beaucoup d'êtres humains une attirance morbide. Paradoxe qui n'en est peut-être pas un si l'on songe à une caractéristique, moins connue que d'autres, des sirènes antiques : ces dernières se suicidaient lorsqu'elles ne parvenaient pas à faire tomber les hommes dans leur piège. Comme s'il existait une alternative inévitable : elles ou les hommes. Pugno opérerait alors plus un renversement du mythe que son annulation, en décidant que les féroces séductrices ont perdu le combat une fois pour toutes, ce qui n'empêche pas certains humains de leur vouer un véritable culte ou de vouloir les rejoindre (métaphoriquement ou non) au moment de la mort, comme le font (au sens cette fois tout à fait littéral) les amants de Ligheia dans le récit de Lampedusa. On notera bien sûr au passage que l'étroitesse du lien entre *eros* et *thanatos* incarnée par la sirène est l'un des principaux aspects du mythe à être arrivés plus ou moins inchangés jusqu'aux réécritures contemporaines (du moins « La sirena » et *Sirene* ; le cas de *La pelle* est différent probablement en raison du choix de faire ressembler l'étrange poisson à une petite fille plutôt qu'à une femme, et à ne le faire apparaître que déjà mort et cuisiné).

Pour revenir sur le retournement du rapport de forces dans la version actualisée du mythe, il peut être interprétée de différentes manières, pas nécessairement contradictoires : implique-t-il la victoire nécessaire de l'un des deux sexes ? Ou bien, selon une perspective plus écocritique que féministe, pourrait-il suggérer que soit le monstre nous mange, soit nous l'assujettissons, et avec lui toutes les puissances de la nature ? On comprendrait alors mieux que la transformation des sirènes en bêtes sauvages coïncide, comme automatiquement, avec leur soumission à une domination humaine qui pèse désormais sur l'ensemble de la planète et surtout sur les animaux. Cette interprétation confirmerait l'inévitabilité du « devenir-bétail de la bête », pour reprendre les mots par lesquels Derrida paraphrase l'affirmation kantienne selon laquelle la société humaine est profondément liée à la domestication, et donc à l'affaiblissement d'une animalité qui était pourtant historiquement antérieure à l'humanité et même plus « puissante » qu'elle¹⁰⁷⁸. La bestialité, dans un roman du XXI^e siècle, bien qu'elle n'ait pas perdu toute sa férocité, ne pourrait alors se trouver autrement qu'assujettie au pouvoir humain.

Ce bref passage en revue des aspects nouveaux ou traditionnels de la sirène de Pugno sera complété par l'analyse plus approfondie que nous proposerons de la dimension écoféministe du roman (nous avons déjà pu entrevoir l'entrelacement, au sein de toute analyse de ce roman, de considérations portant sur la condition féminine et d'autres relevant plutôt de la pensée écologique ou écocritique) ; il nous permet cependant déjà d'apporter une réponse partielle à l'hésitation dont nous sommes partie, entre l'idée de « renversement du mythe » et celle d'« annulation du mythe ». Il nous semble difficile de trancher en faveur de l'une des deux options : la première serait plutôt confirmée par la notion de retournement des rapports de force, matérialisée notamment par le fait que les sirènes sont désormais transformées en nourriture alors que c'étaient elles qui, traditionnellement, dévoraient les humains ayant cédé à leur attirance irrésistible ; la seconde décrit bien la suppression de la

¹⁰⁷⁸ DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006, p. 134.

dimension sacrée qui était indissociable de cette figure mythique et qui est remplacée par une logique relevant de la plus cruelle raison instrumentale. Cet exemple illustre bien la nécessité de prendre en compte, pour une lecture globale et convaincante des textes, la complexité et les nuances de la relation qu'ils entretiennent avec la tradition, sans se limiter à mettre en avant un rapport de continuité non problématisée ou au contraire de rupture pure et simple.

3. *L'enfant sauvage, incarnation vivante des questions sans réponse sur l'humain*

Pugno explique dans un entretien que la genèse de ses romans est souvent très longue en raison d'un travail de documentation approfondi préalable à l'écriture. L'exemple qu'elle fournit est celui de *La ragazza selvaggia*, pour lequel elle ne cite qu'une source spécifique, à savoir le film *L'enfant sauvage* de Truffaut, libre adaptation des écrits du docteur Jean Itard portant sur sa longue tentative, au tournant du XIX^{ème} siècle, d'éduquer le célèbre « enfant sauvage » baptisé Victor de l'Aveyron¹⁰⁷⁹. On peut supposer que la préparation de l'autrice a inclus de nombreux autres cas similaires et travaux de recherches, mais le choix de citer cet unique exemple est significatif quant à son statut : celui de paradigme et en même temps d'aboutissement des réflexions menées sur le sujet tout au long du XVII^{ème} siècle. En effet, cette époque a vu fleurir un débat nourri sur la nature exacte de ces êtres « ensauvagés », retrouvés et capturés après des années passées à vivre seuls dans la nature, et bien souvent nourris et élevés par des animaux. Ce n'est pas un hasard si cet intérêt fleurit au moment où philosophes et anthropologues s'interrogent presque obsessionnellement sur la question du fameux « chaînon manquant » entre l'être humain et l'animal, et où de nombreux travaux viennent remettre en question le dualisme cartésien et postuler une continuité du vivant, occasionnant une grande confusion dans les réflexions sur la

¹⁰⁷⁹ ITARD Jean, *Mémoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron*, Paris, Bibliothèque 10-18, 2002 (publication originale 1801 et 1806).

nature, les origines et les limites de l'humain¹⁰⁸⁰. La polémique peut *grosso modo* se résumer par l'opposition de deux interprétations : « celle qui considérait ces enfants sauvages comme des hommes à l'état de nature, et celle qui les pensait atteints d'idiotie congénitale »¹⁰⁸¹. Cette alternative se retrouvera dans les débats entre le docteur Itard et son maître Pinel portant sur la nature de la "différence" de Victor et donc sur les chances du premier de parvenir, par ses efforts qui dureront pas moins de six ans et ne seront couronnés que de succès très partiels, à l'éduquer pour le ramener du côté de l'humain et de la raison.

La récurrence de ces interrogations a probablement contribué à l'un des choix narratifs qui alimentent le caractère énigmatique de la « ragazza selvaggia » de Pugno, Dasha (qui, soit dit en passant, était enfant au moment de sa disparition mais est plutôt devenue une « jeune fille sauvage » lorsqu'elle réapparaît) : née à Tchernobyl et adoptée par le couple Held, on lui a toujours vu un comportement étrange caractérisé notamment par l'incapacité ou le refus de parler, poussant à des interrogations sur un éventuel trouble du spectre autistique. On retrouve donc, sous une forme un peu décalée puisque le mystère de la plupart des « enfants sauvages » retrouvés dans la nature découle en grande partie de ce que personne ne sait rien de leur vie avant l'« ensauvagement », les doutes classiques concernant la relation entre des troubles psychiques d'ordre purement médical et une condition quasi-animale – voire sub-animale.

Quelles que soient les raisons de la différence inquiétante de ces êtres, un consensus a fini par se former autour de l'idée qu'ils constituent une aporie ontologique, ne pouvant ni être complètement assimilés une véritable « animalité », ni accéder, quels que soient les soins qu'on leur prodigue, à une existence pouvant être

¹⁰⁸⁰ Voir *supra*, p. 742. Rappelons notamment les travaux de Linné, plaçant les sous-catégories de l'*homo ferus* (homme sauvage, regroupant les enfants ensauvagés et certains peuples considérés comme primitifs) et de l'*homo sylvestrus* (groupe incluant notamment l'orang-outan) au sein du taxon plus vaste d'*homo sapiens*.

¹⁰⁸¹ DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 455.

qualifiée d'« humaine » au sens plein du terme¹⁰⁸². C'est autour de cette impossibilité, perçue tout de suite par certains personnages mais longtemps refusée par le père adoptif de Dasha, qu'est construite toute la trame de *La ragazza selvaggia* ; Pugno revisite donc de manière efficace, à travers une réappropriation personnelle d'un motif récurrent de la tradition européenne – notamment à travers la variation, déjà mentionnée, constituée par la connaissance de l'existence précédente de l'enfant et la présence de parents adoptifs –, la thématique du deuil que nous avons identifiée comme un leitmotiv de son œuvre.

Un autre aspect relativement original de cette réécriture d'une histoire plurielle, et dotée d'implications essentielles touchant à l'identité humaine et au rapport avec la nature, est le choix d'un personnage féminin, à rebours de la forte prévalence de spécimens masculins dans l'histoire des "sauvageons"¹⁰⁸³. Sa féminité met encore plus en relief la dégradation supposée de son statut existentiel, selon un paradoxe qui fait de la femme un être censément plus proche de la nature que l'homme, mais en même temps (et peut-être de ce fait) un être particulièrement assujéti par des conventions sociales visant à lui faire acquérir des manières et une personnalité douce et docile, à l'opposé de toute "sauvagerie". C'est sans doute à cela que pense Lucienne Strivay, dans une étude récente et complète sur le sujet, lorsqu'elle commente ainsi la

¹⁰⁸² Voir *Ibid.*, p. 470 : « À y songer un peu plus avant, et en compagnie de Rousseau, je me demande si la seule différence décisive qui tienne entre l'humain et l'animal, si proches qu'ils aient été, ne peut jamais redevenir un animal, mais seulement rétrograder à l'intérieur de son être. »

¹⁰⁸³ Le cas le plus connu de « fille sauvage » est celui de Marie-Angélique Le Blanc ou « de Champagne », qui est cependant atypique puisqu'il s'agit de la seule enfant sauvage ayant appris à écrire, et par conséquent capable de raconter ses conditions de survie ainsi que son existence précédente. Cette différence découle probablement du fait qu'elle avait déjà environ neuf ans lorsqu'elle disparut dans la campagne (avant d'être retrouvée une dizaine d'années plus tard), tandis que la plupart de ses congénères ont été abandonnés ou perdus dans la nature à un âge bien inférieur. Voir HECQUET Marie-Catherine, *Histoire d'une jeune fille sauvage, trouvée dans les Bois à l'âge de dix ans*, Paris, 1755, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67832q/f2.item>. Consulté pour la dernière fois le 19 mars 2022. Voir également le documentaire de France Culture « Marie-Angélique Memmie de Songy » : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-histoire-particuliere-un-recit-documentaire-en-deux-parties/marie-angelique-memmie-le-blanc-12-letonnante-sauvagesse-de-songy>. Consulté le 23 mars 2022.

préférence de Marie-Angélique de Champagne pour la viande crue et son effet sur le public de l'époque :

Si ce type de choix peut, à la rigueur, être interprété comme une expression de force chez un jeune garçon, bien évidemment lorsqu'il est relevé chez une jeune fille, comme c'est le cas ici, l'étonnement et la répulsion qu'il suscite s'en trouvent amplifiés¹⁰⁸⁴.

Dans le cas de Dasha, l'accent n'est pas mis explicitement sur sa féminité (quoique nous verrons bientôt que celle-ci joue en réalité un rôle important dans le dispositif narratif et symbolique du roman), mais cette dernière et sa friction avec l'état dans lequel on l'a retrouvée sont malgré tout soulignées par la comparaison en négatif avec sa sœur jumelle. Nina, en effet, se trouve le coma au début du récit mais était caractérisée, selon le personnage dont on suit le point de vue, Nicola, par une vitalité débordante (à l'opposé de l'amorphie observée chez Dasha lors de sa captivité) et par une personnalité fortement sexualisée se traduisant par des rencontres multiples et sans attaches avec des hommes – tandis que, rappelons-le, l'un des éléments revenant systématiquement dans la description des enfants ou hommes sauvages est justement leur absence totale d'intérêt pour tout ce qui a trait à la sexualité. Nina est ainsi décrite comme une « *presenza dorata* » (« présence dorée »)¹⁰⁸⁵ et représente un modèle de féminité à l'aune duquel mesurer la déchéance de sa sœur¹⁰⁸⁶, dont le développement physique s'est par ailleurs bloqué à cause de son ensauvagement, la condamnant à une sorte d'éternelle adolescence et à l'impossibilité de devenir une femme :

Dasha doveva avere più di vent'anni ormai, pensò Tessa, ma ne dimostrava forse quindici. Il seno era appena formato, i fianchi stretti. Lo sviluppo del corpo si era interrotto¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸⁴ STRIVAY Lucienne, *Enfants sauvages. Approches anthropologiques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 13.

¹⁰⁸⁵ *La ragazza selvaggia*, Venise, Marsilio, 2016, p. 38.

¹⁰⁸⁶ Le contraste entre les deux jumelles remonte cependant à leur plus jeune enfance, comme l'illustre une scène où Giorgio Held accuse Nicola d'avoir toujours considéré Dasha comme la « brutta copia » (« brouillon » ou « pâle copie ») de Nina. *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 18. Trad. « Dasha devait maintenant avoir plus de vingt ans, pensa Tessa, mais elle en paraissait à peu près quinze. La poitrine était à peine formée, les flancs étroits. Le développement du corps s'était interrompu. »

Nina, au-delà de son insolente santé physique et de la fascination qu'elle exerce sur son entourage, est néanmoins présentée au fil du livre comme plutôt malsaine, notamment dans les analepses décrivant l'enfance des deux enfants (à travers le point de vue de Nicola qui a eu l'occasion de les fréquenter pendant un été). La narration insiste en effet sur la sournoiserie et la violence de la petite fille, qui se manifestent surtout dans sa relation à sa sœur¹⁰⁸⁸ et culmineront dans l'épisode terrible durant lequel elle emmène cette dernière au plus profond des bois pour l'y abandonner avec le plus grand sang-froid¹⁰⁸⁹. Le jeu de Pugno sur le thème du double est donc bien plus subtil qu'une simple opposition entre des êtres de signe contraire. Cette équivocité doit être mise en relation avec les origines on ne peut plus trouble des deux fillettes ; en effet, on ne connaît de ces dernières que le récit qu'en fait l'homme à l'honnêteté douteuse qui les propose à l'adoption, et selon lequel leurs parents, ingénieurs à Tchernobyl, seraient morts dans un incendie à la suite de l'accident ayant dévasté la centrale. Les circonstances ayant « miracolosamente » permis la survie des fillettes n'ont jamais été éclaircies, et leur identité comme leur histoire ont fait l'objet d'un effacement volontaire de la part des adultes les entourant : « Era stato assegnato loro un cognome diverso e la loro storia era stata sepolta. Nessuno aveva interesse a indagare [...] »¹⁰⁹⁰.

Giorgio Held prend la peine de s'informer sur les abus qu'elles pourraient avoir subis et obtient une réponse vague mais affirmative, renforçant encore l'impression d'un passé confus mais profondément traumatisant, et qui ne pourra que laisser des traces dans leurs corps et leurs esprits. C'est implicitement ce passé qui peut expliquer, au moins en partie, le mutisme et l'étrangeté de Dasha d'un côté, et de l'autre la perversité de Nina. On rappellera que l'adjectif « inhumain » est souvent employé pour qualifier des comportements d'une cruauté exceptionnelle, et il ne serait à ce titre

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 96-97.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 74. Trad. « On leur avait attribué un nom de famille différent et leur histoire avait été enterrée. Personne n'avait intérêt à enquêter [...] »

pas absurde de considérer que l'« inhumanité » morale de Nina et la « sub-humanité » psychique, puis également physique, de Dasha ne sont que les deux facettes d'un même éloignement par rapport à une pleine « humanité » ; ces deux formes de « déshumanisation » pourraient découler d'expériences terribles et d'un refoulement forcé, couplé à une scission identitaire elle aussi imposée de l'extérieur.

Pour revenir à la figure de l'« enfant sauvage » au sens strict (puisqu'on a vu que Nina pourrait également être taxée de « sauvagerie » dans un sens plus métaphorique), on comprend bien que Pugno la choisit pour son statut éminemment liminaire, qui lui permet d'explorer de manière particulièrement heureuse la problématique des contraires (nature/culture, humain/animal, sauvage/domestique) et surtout des seuils pouvant exister entre les deux, dont le bois est la matérialisation topographique privilégiée. Le mystère intrinsèque de cette même figure, qui n'a jamais fait l'objet d'explications définitives dans l'histoire et ne sera pas plus élucidé dans le roman, condense en outre parfaitement la thématique de l'impossible vérité (exprimée par un grand nombre d'affirmations du type « Non era più sicura di nulla »¹⁰⁹¹, « sarebbero rimasti dubbi per sempre », « era solo possibile fare congetture »...). Cette dernière, si elle renvoie sans doute au moins en partie à une vision du monde proche de celle d'Ortese et fondée sur l'idée de son insondabilité, constitue dans ce cas, aussi et surtout, la seule *vérité* – précisément – de plusieurs aspects fondamentaux de l'existence, à savoir le traumatisme, la séparation entre humain et animal, et plus largement encore la nature même de l'esprit (ou âme) humain.

On peut donc affirmer que, dans ce roman comme (on le verra) dans *Sirene*, Pugno travaille essentiellement par échos – avec la tradition, entre les personnages et les événements – pour créer un récit avant tout caractérisé par l'incertitude et, à ce titre, lourd de questionnements fertiles mais sans réponse univoque. En outre, les quelques réflexions précédentes devraient avoir mis en évidence la raison pour laquelle il nous a semblé pertinent d'inclure dans notre corpus *La ragazza selvaggia*, roman dont la

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 130 (trad. « Elle n'était plus sûre de rien »), 132 (trad. « des doutes subsisteraient à jamais »), 155 (trad. « on ne pouvait que faire des conjectures »).

mimésis relève plutôt d'un paradigme réaliste, à la différence de la totalité des autres œuvres étudiées (qui penchent tantôt vers la science-fiction, tantôt vers le fantastique) : en effet, si ces dernières mettent toutes en scène des créatures dont la nature hybride ou métamorphique a quelque chose de surnaturel, ce dernier texte revisite une figure dont ses incarnations historiques, mais aussi les innombrables hypothèses dont celles-ci ont fait l'objet, font probablement l'un des meilleurs canaux possibles de déstabilisation des certitudes concernant l'humain, sa nature et ses limites. Autrement dit, c'est son caractère d'énigme *réellement* existante et insoluble qui lui confère la capacité de provoquer un trouble aussi important que *Sirene*, quoique différent et naissant d'une écriture sobre et dépourvue de la violence, concrète et symbolique, qui y caractérisait le traitement du mythe.

4. Synthèse

Tentons finalement de synthétiser, de façon fonctionnelle à l'analyse qui va suivre, les principaux points communs que nous pouvons retenir entre ces deux œuvres caractérisées, comme on l'a dit, par leur inscription dans un réseau intertextuel spécifique remontant, dans un cas, jusqu'au XVII^{ème} siècle (du moins pour les textes les plus connus) et dans l'autre jusqu'à l'antiquité gréco-romaine. Ils sont donc avant tout construits chacun autour d'une figure issue de la tradition caractérisée à la fois par sa féminité et par sa localisation à cheval entre humanité et animalité, nature ambiguë qui devient rien de moins que le moteur de la narration. Dans les deux cas, des personnages (de sexe masculin, "détail" sur lequel nous reviendrons) s'efforcent activement à la fois de protéger ces créatures et de les éduquer pour les ramener à l'humanité – ou du moins les en rapprocher, comme c'est le cas de Samuel avec la sirène demi-humaine nommée Mia, née de son union avec un spécimen ensuite abattu – notamment à travers des tentatives de les faire sortir de leur mutisme obstiné. Les hommes les plus impliqués dans ce que l'on peut appeler un acharnement éducatif, voué dans les deux cas à l'échec, sont par ailleurs les pères des êtres concernés, qui sont pleinement en leur pouvoir et presque entièrement privés d'*agency* ; enfin, le

parallèle structurel entre les deux récits culmine dans des conclusions similaires, puisque les deux créatures finissent par retrouver la liberté à la suite d'une décision de leur père, liberté qui consiste à être relâchées dans un espace sauvage (la mer, le bois) dans lequel leur survie ne sera certes pas aisée, mais qui est le seul où puisse s'exprimer et s'épanouir leur véritable nature – autrement dit, le seul où elles puissent véritablement *vivre* au lieu de subir passivement la volonté d'autrui. Il est intéressant de remarquer que, si ces deux textes tournent du début à la fin autour de l'impossibilité de déterminer l'identité exacte d'un être oscillant entre deux catégories ontologiques censément imperméables, le choix de l'évasion finale tendrait plutôt à trancher en faveur d'une non-humanité irréductible. C'est aussi dans ce sens que vont certaines des prises de position les plus notables de l'autrice vis-à-vis des traditions auxquelles elle se réfère à travers les deux titres : ses « sirènes » sont, comme on l'a dit, bien plus proches de la bête que de l'être semi-divin généralement évoqué par ce terme, et les tentatives de rééducation de Dasha se soldent par un échec total, à l'opposé de l'histoire de Victor de l'Aveyron (pour ne citer que le cas le plus célèbre et celui explicitement invoqué comme source d'inspiration par Pugno) dont le docteur Itard narre dans son *Mémoire* et son *Rapport à l'académie de médecine* les progrès remarquables – quoique partiels, puisque l'enfant ne se mettra jamais à parler et que le médecin finira par renoncer à son entreprise.

La plupart de ces éléments feront l'objet de plus d'approfondissement au cours de notre lecture et seront mis en relation avec la dimension écoféministe que nous percevons dans les deux romans ; ce bref passage en revue des similarités thématiques et structurelles entre les deux devrait en tout cas avoir permis de comprendre notre choix de les traiter conjointement, et donné un aperçu de la logique de résonances, de reprises et de variations qui caractérise la poétique de Pugno.

Chapitre 11 – Fonctions et effets d’une hybridité éminemment féminine

L’une des différences notables entre les romans de Pugno et ceux des deux auteurs précédents est l’absence de tout discours théorique ou idéologique – à l’opposé des explications de l’éléphant Roboamo sur la supériorité de « l’animal » sur l’humain, ou des déclarations des narrateurs comme des personnages ortséiens sur la nécessité de s’opposer activement à la souffrance de tout être vivant. Ainsi, la brièveté et l’apparente simplicité de ces deux romans, narrés dans une langue aussi limpide qu’essentielle, privés des complexités narratives ou symboliques que nous avons pu observer chez Volponi et Ortese, ne se double pas d’une signification éthique claire ; bien au contraire, les différents protagonistes errent dans une grisaille morale indissoluble et leurs histoires ne se concluent pas par un quelconque « message » univoque, encore moins par des transformations radicales ou des conversions à une nouvelle idéologie, ni à une nouvelle condition existentielle. Nous avons écrit ailleurs que c’est précisément la prééminence du poétique sur le politique ou l’explicite qui donne son intensité toute particulière à *Sirene*, notamment si on le compare à d’autres romans contemporains ayant abordé des thèmes similaires¹⁰⁹². Nous souhaitons ici montrer comment le rapprochement entre les deux romans, mais aussi entre le premier et des textes d’auteurs différents construits autour des mêmes thématiques, peuvent permettre d’éclairer la nature des intuitions éthiques, selon nous en phase avec les idées de l’écoféminisme, incarnées par les êtres hybrides de l’autrice et par leurs destins.

Cette approche comparative, qui distinguera le présent chapitre des précédents, nous semble la plus adaptée à un texte qui, d’une part et comme nous l’avons expliqué,

¹⁰⁹² AUBERT-NOËL Amélie, « Ibridità testuale e ibridità creaturale in *Sirene* di Laura Pugno », *op. cit.*

fonctionne comme en miroir avec un autre texte de l'autrice, et d'autre part s'insère dans une lignée littéraire contemporaine qui met en jeu les thématiques liées aux frontières entre humanité et animalité au cœur du roman, selon des modalités parfois extrêmement proches de celles adoptées par Pugno. L'analyse des similarités entre *Sirene* et deux autres romans, que nous placerons tous trois dans la catégorie des "dystopies de l'élevage industriel", nous permettra en outre de montrer à quel point, comme nous l'avons affirmé en introduction, Pugno peut être considérée comme une écrivaine de son temps, dont l'imagination est largement nourrie de problématiques à l'actualité brûlantes et également prises à bras-le-corps par un certain nombre d'auteurs et autrices contemporains – en l'occurrence des questions liées à la condition féminine et à l'exploitation industrielle des animaux. Elle s'insère ainsi dans un filon littéraire spécifique, constituant lui-même une sous-catégorie au sein du genre de la dystopie ; cette dernière jouit d'une fortune remarquable à notre époque, y compris en Italie¹⁰⁹³, sans doute en raison de sa capacité à affronter de manière particulièrement convaincante, au travers des mécanismes de l'anticipation et de l'extrémisation, les nombreuses facettes de la réalité actuelle qui donnent à de nombreux observateurs la sensation que l'humanité, loin de suivre une course inéluctable vers le progrès, est au contraire entrée dans une phase de son histoire riche de sources d'inquiétudes pour le futur.

I. Les femmes-bêtes de Pugno : approfondissement du parallélisme entre *Sirene* et *La ragazza selvaggia*

Notre chapitre de présentation a déjà fait émerger un grand nombre de similarités entre les deux romans choisis parmi l'œuvre de Pugno, allant de la reprise de figures hybrides appartenant à l'imaginaire populaire à la structure même de la narration.

¹⁰⁹³ Par exemple, Fulginiti cite aux côtés de Pugno les noms de Tullio Avoledo, Alessandro Bertante, Tommaso Pincio, Davide Longo, Paolo Zanotti, ou encore le collectif Wu Ming. FULGINITI Valentina, « The Postapocalyptic Cookbook », *op. cit.*, p. 159.

Nous souhaitons approfondir certains points jusqu'ici seulement effleurés, qui nous permettront de justifier notre hypothèse selon laquelle ces deux textes constituent, au-delà de leurs nombreuses différences, une sorte de diptyque écoféministe. Nous tenterons également d'évaluer le degré d'optimisme ou de pessimisme des deux romans, à la lumière notamment de leur structure commune – autrement dit, de comprendre si leur portée éthique relève surtout voire exclusivement de la dénonciation ou si l'on peut les placer dans la catégorie littéraire appelée par Iovino « *literature of liberation* ». L'un des aspects qui nous permettront de donner du crédit à la seconde hypothèse est l'insistance commune sur le mutisme des filles-bêtes objets de la narration, qui se révélera avoir paradoxalement une valeur positive, à savoir celle de leur permettre de résister à la « violence épistémique » exercée par les sujets humains et masculins sur tous les autres êtres.

1. Femmes et nature : une « littérature de libération » ?

Une lecture féministe de l'ensemble de l'œuvre de Pugno a été proposée par Roberta Tabanelli, en lien avec une analyse posthumaniste des modifications subies et parfois embrassées par les corps de ses personnages féminins¹⁰⁹⁴. L'article, datant de 2010 – donc antérieur à la publication de *La ragazza selvaggia* –, se concentre principalement sur *Sirene* ainsi que sur les nouvelles constituant le recueil *Sleepwalking*, premier ouvrage narratif de l'autrice, et sur les poèmes de *Il colore oro* (2007). On peut cependant sans hésitation ajouter Dasha, la « fille sauvage », à la liste des filles ou femmes à l'identité posthumaine au sens notamment où elles sont hybrides, leur corps étant le lieu où se manifeste une indistinction entre nature et culture, dont la subjectivité est presque toujours niée ou du moins ignorée. Quant à sa sœur Nina, plongée dans le coma tout au long du récit, elle rejoint une autre catégorie de protagonistes, celles qui se trouvent à la merci d'un pouvoir masculin tantôt aimant¹⁰⁹⁵,

¹⁰⁹⁴ TABANELLI Roberta, « Al di là del corpo : La narrativa (postumana) di Laura Pugno », *op. cit.*

¹⁰⁹⁵ On pense notamment au rapport profondément ambigu (et incestuel dans le cas de celui qui est présenté comme « l'uomo che era stato l'amante di sua madre ») des deux personnages masculins de la

tantôt indifférent mais toujours violent¹⁰⁹⁶, réduites à la passivité par une faiblesse non expliquée, par l'état de sommeil ou encore par la drogue (comme c'est le cas des sirènes narcotisées). L'une et l'autre, par ailleurs, illustrent la manière dont, chez Pugno, le concept de *care* (prendre soin) est très souvent associé à une forte ambiguïté, les personnages masculins voire paternels manifestant dans les soins apportés aux jeunes filles (ou à Mia, la sirène demi-humaine) un dévouement non exempt d'une volonté de les garder sous leur dépendance et soumise à leur volonté.

On peut donc parler d'une conscience très forte des rapports de pouvoir genrés, qui s'exprime de manière récurrente sous la plume de l'écrivaine romaine par la mise en scène de relations hautement ambiguës, entremêlant amour paternel et désir de protection, désir sexuel et emprise. Il nous semble ainsi pouvoir lire dans ces textes des représentations extrêmes (mais lucides) de ce qui est dénoncé, entre autres, par certains écoféministes comme un « unequal love » (« amour inégal »), forme d'affection typique des sociétés fondées sur les dualismes et la hiérarchisation, qui, en plus d'être aliénant et incompatible avec l'aspiration à une véritable émancipation des individus ou groupes les plus fragiles, conduirait également souvent à la violence et à la mort¹⁰⁹⁷. Entrons à présent dans le détail de *Sirene* et de la *Ragazza selvaggia*, pour mettre en lumière la façon dont ce motif de l'« amour inégal » y est traité et structure l'ensemble des deux récits.

Sur le plan narratologique, l'inégalité des sexes se traduit avant tout dans *Sirene* par le choix du point de vue, similaire à ce que l'on a observé chez Ortese : la focalisation interne permet pendant presque tout le récit d'avoir uniquement accès à

nouvelle « take-away », placée en ouverture de *Sleepwalking*, avec la fascinante mais fragile Sahe. PUGNO Laura, *Sleepwalking*, Milan, Sironi, 2002, p. 5-12.

¹⁰⁹⁶ Citons la conclusion particulièrement brutale de la nouvelle « l'ubbidienza », où l'on voit un personnage masculin violer le corps endormi ou peut-être assassiné d'une jeune fille qu'il avait aidé un autre personnage à traquer pour des raisons étranges. *Ibid.*, p. 64.

¹⁰⁹⁷ Voir notamment la conclusion du chapitre de MacKinnon sur *Of Mice and Men* de Steinbeck, qui serait selon elle « a morality play about loving to death : the relation between affection and aggression. It shows the stifling lethality of protective love in society ordered hierarchically [...]. » MACKINNON Catherine A., « *Of Mice and Men*. A Fragment on Animal Rights », in DONOVAN J., ADAMS Carol J. (dir.), *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics*, op. cit., p. 327.

l'intériorité (certes aride) du personnage masculin, Samuel, dont le regard filtre donc intégralement tout ce que le lecteur peut savoir de Sadako, de Mia ou des autres sirènes. Les choses sont plus nuancées dans *La ragazza selvaggia*, où la focalisation change régulièrement, proposant surtout une alternance entre les points de vue de la jeune chercheuse Tessa et de Nicola, le jeune homme proche de Giorgio Held (père de Dasha), et intercalant parfois des analepses écrites du point de vue de ce dernier ou encore de Nina, la sœur de la « fille sauvage ». On notera cependant encore une fois que, même dans un roman se caractérisant par une narration à plusieurs voix, la figure hybride et féminine centrale ne fera jamais l'objet d'une focalisation interne – autrement dit ne sera jamais *sujet*. On retrouve la même négation de la puissance d'agir des deux personnages féminins principaux sur le plan de la diégèse, avec l'enfermement littéral qu'elles subissent et l'administration de drogues destinées à les garder tranquilles – certes en partie pour leur bien, surtout dans le cas de Dasha, mais l'effet reste bel et bien celui de les empêcher d'exprimer les comportements dictés par leur instinct. Citons le passage où Tessa s'interroge précisément sur cette ambivalence de l'usage des sédatifs, remettant en question sa pertinence sans pour autant apporter de réponses définitives :

Doveva essere l'effetto dei sedativi, altrimenti sarebbe stato impossibile tenere Dasha in libertà nella villa, anche solo per poco. Era questo che Held chiamava, con pudore, terapia farmacologica? Senza i sedativi, Dasha sarebbe tornata violenta, o avrebbe tentato improvvisamente di fuggire? Tessa avrebbe voluto fare a Held queste e molte altre domande, ma improvvisamente capì che era inutile¹⁰⁹⁸.

Quant à Samuel, il n'envisage pas une seconde de cesser de narcotiser Mia, qui risquerait de le mettre en pièces. La décision de droguer Dasha et Mia est donc compréhensible d'un point de vue pragmatique – la première a effectivement fait preuve d'agressivité à plusieurs reprises et la férocité des sirènes est bien connue –,

¹⁰⁹⁸ *La ragazza selvaggia*, p. 129. Trad. « Ce devait être l'effet des sédatifs, sans quoi il aurait été impossible de laisser Dasha en liberté dans la villa, même pour peu de temps. Était-ce cela que Held appelait, avec pudeur, thérapie pharmacologique? Sans les sédatifs, Dasha serait-elle redevenue violente, ou aurait-elle soudainement tenté de s'enfuir? Tessa aurait voulu poser à Held ces questions et beaucoup d'autres, mais elle comprit tout à coup que c'était inutile. »

mais n'en implique pas moins de les soumettre entièrement à la volonté des personnages masculins (notons que la seule à mettre en doute la pertinence de ce choix est justement l'autre figure féminine du roman de 2016, qui par ailleurs déplore tout au long du récit sa propre puissance d'agir limitée et son incapacité à changer le cours des choses¹⁰⁹⁹).

Une autre forme de négation de leur subjectivité réside dans les efforts acharnés et vains de leurs pères pour les transformer en des personnes qu'elles ne sont pas, ou plus : la Dasha du passé (et à travers elle un reflet de sa sœur Nina, la fille « dorée » plongée dans le coma) dans un cas, et dans l'autre la bien-aimée Sadako emportée par le cancer noir. Le point commun le plus marquant de cette partie de la narration dans les deux œuvres est le désir désespéré de réussir à les faire parler – nous reviendrons bientôt sur les implications de cet échec et du mutisme persistant des deux filles-bêtes – ; cette aspiration à établir une communication impossible va de pair avec le besoin de ramener Dasha et Mia du *bon* côté de la barrière ontologique, c'est-à-dire du côté de l'humanité. Giorgio Held, en particulier, ne lésine pas sur les moyens pour atteindre cet objectif pourtant jugé irréalisable depuis le début par Tessa :

Quello che gli interessava [...] era condividere con qualcuno i suoi progetti per la rieducazione di Dasha. Specialisti di logopedia, di rieducazione motoria, di – così lo definì lo stesso Held – comportamento umano, che si sarebbero alternati a fianco della ragazza, per permetterle, se era possibile, di recuperare quanto aveva perduto¹¹⁰⁰.

On remarquera bien sûr le caractère fortement médicalisé de l'entreprise et donc de toute la question du basculement vers l'animalité ; le roman propose ainsi une "métamorphose" certes aussi énigmatique et mal définie que celle de Mamerte dans *Il pianeta irritabile*, mais dont la perception est radicalement différente, et plus proche de la vision hiérarchisée traditionnellement dominante dans les discours sur les relations

¹⁰⁹⁹ Voir par ex. *Ibid.*, p. 132 : « Non poteva fare nulla per Dasha, quella era la realtà. »

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 127. Trad. « Ce qu'il voulait [...], c'était partager avec quelqu'un ses projets pour la rééducation de Dasha. Spécialistes d'orthophonie, de rééducation motrice, de – selon les termes de Held lui-même – comportement humain, qui s'alterneraient aux côtés de la jeune fille, pour lui permettre, si c'était possible, de récupérer ce qu'elle avait perdu. »

entre humain et animal, faisant de ce dernier le « miroir obscur » du premier et de l'animalisation une déchéance, une maladie dont il faudrait tenter de guérir à tout prix.

Quant à Samuel, son emprise sur le corps de Mia est de nature différente mais non moins invasive : la tenant prisonnière dans une piscine privée, il décide de reproduire sur elle l'intégralité des tatouages qui couvraient le corps de Sadako, le consentement de la sirène ne faisant bien entendu pas l'objet de la moindre considération. Plus généralement, sa relation avec Mia se caractérise par une ambiguïté particulièrement poussée. D'un côté, il prend soin d'elle avec une attention remarquable et plusieurs passages suggèrent que la naissance de la demi-albinos lui a redonné une raison de vivre – tout comme Giorgio Held semble retrouver avec Dasha un sens à son existence, déchirée par la disparition de cette dernière encore petite fille, puis par la séparation avec son épouse qui ne s'en est jamais remise et enfin par l'accident ayant plongé Nina dans le coma.

On peut citer notamment ce passage explicite situé vers la fin du roman, lorsque Samuel est endormi par une injection après avoir appris qu'il est atteint du cancer noir :

Il giorno che Samuel aspettava da tanto tempo, da quando Sadako, prima di lui, era stata condannata a morte, era giunto. Ma non adesso, non adesso, pensò Samuel disperatamente, prima di perdere i sensi¹¹⁰¹.

Cette citation synthétise l'une des lectures que l'on peut faire du roman dans son ensemble : la naissance de Mia vient rompre la routine empreinte de désespoir du personnage principal, lui redonner une raison d'exister, et le pousse même à défier indirectement la yakuza pour la première fois de sa vie en la soustrayant au destin qui lui était promis. Quoique la subjectivité de Samuel apparaisse jusqu'au bout comme presque dépourvue de sentiments, ses efforts pour lui apprendre à prononcer son prénom (probablement comme un premier pas vers l'acquisition de la parole), la décision de lui donner un nom (dont le choix n'est cependant pas anodin et reflète un

¹¹⁰¹ *Sirene*, p. 107. Trad. fr., p. 137 : « Le jour que Samuel attendait depuis si longtemps, depuis que Sadako, bien avant lui, avait été condamnée à mort, était arrivé. Mais pas maintenant, pas maintenant, se répéta-t-il désespérément, avant de perdre connaissance. »

désir conscient ou inconscient de possession) et celle de risquer sa propre vie pour la protéger donnent malgré tout au lecteur l'impression d'un début de réveil émotionnel.

Ce mélange d'affection et de domination est porté à son comble dans la scène précédant le retour de Samuel et Mia sous la coupe de la yakuza, qui ne les avait en réalité jamais perdus de vue. S'étant échappé après l'annonce de son diagnostic, le jeune homme retrouve Mia en train d'agoniser sur le bord de la piscine vidée de son eau à la suite d'une panne de courant, la porte à bout de souffle dans le jacuzzi de la villa où il la jette sous l'eau et l'appelle par son nom dès qu'elle semble retrouver un peu de vitalité. C'est à ce moment-là que la sirène, pour la première et dernière fois, émet devant lui des sons sifflants qu'il perçoit comme son propre prénom, ce qui semble lui faire une forte impression, bien qu'il tente de se convaincre lui-même de l'insignifiance de la chose – « La scena a cui aveva assistito non significava niente. I cacatoa facevano di meglio.¹¹⁰² » L'effet produit par cette nouveauté, mais aussi et surtout par la proximité physique avec Mia (Samuel est entré dans le jacuzzi avec elle), est inattendu et donne lieu à une scène d'une grande brutalité, dans laquelle on le voit perdre ses esprits – il se dit lui-même que « [gli] è andato il cervello in pappa »¹¹⁰³ – et la violer, usant par ailleurs de la violence physique contre elle pour la première fois en la frappant avec son fouet électrique pour vaincre sa résistance.

Les toutes dernières pages des deux romans peuvent à première vue sembler en contraste avec les éléments précédemment indiqués ; on verra toutefois qu'elles prennent elles aussi tout leur sens à la lumière de l'ambivalence dont nous venons de présenter les principaux indices. Pour résumer les choses très simplement, l'un et l'autre texte se concluent par une image de libération, la sirène demi-humaine et la « fille sauvage » étant relâchées dans leur élément naturel (que la première n'a cependant jamais connu) à la suite d'une décision de leur père. Ce choix final survenant après une période plus ou moins longue d'enfermement et d'efforts

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 111. Trad. fr., p. 143 : « La scène à laquelle il venait d'assister ne voulait rien dire. Les cacatoès faisaient mieux que ça. »

¹¹⁰³ *Loc. cit.* Trad. fr., p. 143 : « [s]on cerveau est réduit en bouillie [...]. »

infructueux pour les éduquer (ou rééduquer) découle donc de toute évidence d'un renoncement de la part des deux personnages masculins, forcés d'accepter le caractère irréalisable de leurs ambitions éducatives et de leur désir d'entrer en contact réel avec leurs filles, auxquelles ils rendent par conséquent leur libre-arbitre et la possibilité d'échapper définitivement aux diktats anthropocentrés pour retrouver une vie purement animale. Une fin que l'on pourrait interpréter comme posthumaniste dans la mesure où l'identité y est perçue comme potentiellement fluctuante et son pôle non-humain comme aucunement inférieur – voire parfois préférable – au pôle humain, jusque-là perçu comme le seul désirable par les personnages entourant la créature hybride. Par ailleurs, remarquons que la libération de Mia et Dasha coïncide avec le retour à une dimension où les différences genrées s'évanouissent – voire, pour *Sirene*, se renversent, puisque les sirènes femelles sont des sortes de mantes religieuses aquatiques, qui dominant le banc sans partage et dévorent les mâles après l'accouplement.

Une lecture moins optimiste pourrait en revanche s'attarder sur le fait que la pleine appartenance à l'animalité finalement affirmée est plus subie que voulue, et que les romans insistent sur l'incommunicabilité entre les êtres de nature différente plus que sur une véritable fluidité ontologique. Mais le "détail" narratif qui invite, plus que le reste, à relativiser le caractère de *libération* de ces deux conclusions est le fait que Samuel comme Giorgio Held ne prennent la décision de rendre la liberté à leur fille qu'une fois proches de la mort, le premier ayant contracté le cancer noir et le deuxième étant sur le point de succomber à un cancer du foie. On peut supposer que ce n'est pas une coïncidence et que, dans les deux cas, la proximité de leur propre mort inévitable constitue la condition *sine qua non* du revirement leur permettant de concevoir le relâchement de leur emprise sur Mia et Dasha. Même cette décision finale n'échappe donc pas à l'ambiguïté fondamentale qui caractérise leur relation avec l'être supposément aimé, si bien que la structure entière – et si semblable – des deux récits peut être lue comme une illustration paradigmatique du fonctionnement de l'amour « inégal » ou aliénant, cette inégalité étant ici, selon un mécanisme semblable à ce que

nous avons observé dans *L'Iguana*, renforcée par la double infériorité de Mia et Dasha : à la fois femmes (ou filles) et non-humaines, elles ne peuvent qu'être soumises à un sujet humain de sexe masculin. C'est surtout évident dans *Sirene*, où l'autrice décrit un univers dystopique dans lequel la condition féminine semble profondément dégradée, mais la confrontation entre les deux romans permet de remarquer que *La ragazza selvaggia*, texte présentant une réalité beaucoup plus proche de la nôtre, est malgré tout construit sur une même répartition des rôles, avec des personnages féminins réduits à l'impuissance d'une manière ou d'une autre et un homme qui est le seul véritable décisionnaire de l'histoire.

Une pensée de Tessa rapportée à l'avant-dernière page vient par ailleurs ajouter une note dissonante à la conclusion supposément libératoire :

Anche Tessa chiuse gli occhi, stavolta davvero, e nella sua mente passarono due anni e si vide in piedi in quello stesso bosco, con il sole pieno d'estate e il fucile imbracciato, un occhio chiuso per puntare e Dasha inquadrata al fianco, nel mirino. Anche quello le aveva chiesto Held ?¹¹⁰⁴

La forme interrogative laisse subsister une once de doute quant à la réalité de cette demande, qui pourrait n'être que le fruit de l'imagination de la jeune chercheuse ; il est néanmoins plus probable que la question rhétorique ait pour fonction de mettre en avant son effroi à l'idée de la tâche qui lui a été confiée. Celle-ci s'explique certainement par le fait que le bois de Stellaria, demeure désormais "naturelle" de Dasha, est sur le point de perdre son statut de « riserva integrale » (« réserve totale »)¹¹⁰⁵ qui offrait à la jeune fille l'assurance de pouvoir vivre son existence sauvage en toute tranquillité. Les « deux ans » que Held demande aux deux jeunes gens de lui accorder pour jouir de sa liberté retrouvée correspondent au délai après lequel, selon le professeur Ascani,

¹¹⁰⁴ *La ragazza selvaggia*, p. 173. Trad. « Tessa ferma elle aussi les yeux, pour de vrai cette fois, et dans son esprit deux ans passèrent, et elle se vit debout dans ce même bois, avec le soleil d'été éclatant et le fusil en main, un œil fermé pour viser, le flanc de Dasha cadré dans le viseur. Ça aussi, Held le lui avait demandé ? »

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 14. L'abandon de ce projet, anticipé dès le début du roman (avec l'annonce du démantèlement du parc éolien adjacent, dans lequel Tessa voit à juste titre le début de la fin) et acté à la fin de celui-ci (p. 146), permet d'affirmer que *La ragazza selvaggia* est, plus que la plupart des romans de Pugno, construit autour d'un motif expressément écologique.

mentor de Tessa et responsable du projet de Stellaria, le bois sera peu à peu ouvert au public pour devenir finalement un parc touristique, ce qui implique une forte probabilité que Dasha soit à nouveau retrouvée. À la lumière de ces détails qui n'en sont pas, la demande apparaît beaucoup moins paradoxale et pourrait même être lue comme la mise en scène d'une forme d'amour parental "ultime", consistant à préférer la mort de son propre enfant à sa capture ou à d'autres maux jugés plus terribles encore – cela n'enlevant rien au trouble inévitablement généré par le fait de voir un père projeter la mise à mort de sa propre fille.

On peut enfin ajouter que le choix du *père* comme personnage masculin aimant-dominant dans l'un et l'autre cas n'est pas insignifiant et pourrait être perçu comme une insistance sur la nature profonde et originelle du patriarcat qui, avant de devenir la domination du masculin en général, naît comme structure sociale et familiale fondée sur la patrilinéarité et sur l'autorité du père.

L'analyse structurelle conjointe de *Sirene* et *La ragazza selvaggia* nous mène donc à reconnaître que leur tonalité prépondérante est celle de la critique et de la dénonciation bien plus que de l'espoir d'émancipation. Nous souhaitons néanmoins nuancer à présent notre propos en nous attardant sur les quelques éléments laissant entrevoir la possibilité d'une résistance des êtres opprimés, et notamment sur le motif spécifique du mutisme, qui joue un rôle important dans les deux dispositifs narratifs et symboliques et auquel il est possible d'assigner une valeur partiellement (quoique contre-intuitivement) positive.

2. Mutisme et résistance

Notons avant tout que *Sirene* se distingue de son roman « jumeau », sur le plan de la structure des relations entre les personnages, par la mise en scène d'un rapport incestueux pouvant être interprété comme le dédoublement du pouvoir masculin qui n'est plus seulement paternel mais aussi, simultanément, sexuel. Cette violence spécifique qui, sur le moment, consacre la prise de pouvoir pleine et entière de Samuel sur le corps de Mia, a cependant le résultat paradoxal de donner naissance à une

nouvelle petite sirène cette fois aux trois quarts humaine. Cette dernière incarne à la fois la possibilité d'une hybridité encore plus poussée que celle représentée par sa mère (autrement dit de la fluidité post-humaine des frontières entre espèces) et l'émergence d'une féminité aussi libre que forte – puisque Mia (elle-même née d'un viol et désormais si puissante qu'elle prendra la tête d'un banc de sirènes sauvages) donne naissance à sa fille dans les eaux profondes de l'océan et que celle-ci semble particulièrement vigoureuse :

Mia sgravò due feti, il primo vivo, pronto a succhiare voracemente latte, l'altro morto, incompleto, le carni segnate da morsi. [...] [F]orse l'ibrido era più vitale, e già nell'utero, come fanno i feti di squalo, aveva divorato il concorrente¹¹⁰⁶.

Il est possible de voir dans ce choix de conclure le roman, tout entier marqué par la mort et la brutalité, par l'apparition d'une nouvelle vie féminine à la suite d'une violence masculine une ouverture féministe sur une dimension d'espoir, que Roberta Tabanelli formule ainsi :

Paradossalmente è il sopruso maschile che dà potere al corpo postumano di femmina, preservando la specie e rafforzando il genere : dallo sperma di Samuel è nata Mia e da Mia e Samuel un'altra femmina¹¹⁰⁷.

On peut donc estimer que la conclusion de *Sirene* est un peu plus porteuse d'espoir que celle de *La ragazza selvaggia*, où les personnages se demandent si Dasha sera en mesure de survivre, suggérant peut-être que son passage de quelques mois parmi les humains l'a privée de la vitalité et de la capacité de survie exceptionnelles qu'elle avait acquises en vivant comme une bête – à l'opposé, encore une fois, du dogme anthropocentriste affirmant sans relâche la supériorité de l'humain sur l'animal –, et où l'on sait que Tessa est censée venir l'abattre au bout de deux ans.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 132. Trad. fr., p. 170 : « Mia vèla deux foetus, l'un vivant, prêt à téter voracement le lait, et l'autre mort, incomplet, dont les chairs présentaient des signes de morsure. [...] [Peut-être] l'hybride le plus viable avait-il dévoré son concurrent dès la phase utérine, ainsi que le font les embryons de requin. »

¹¹⁰⁷ TABANELLI Roberta, « Al di là del corpo », *op. cit.*, p. 16. Trad. « C'est paradoxalement l'abus masculin qui donne du pouvoir au corps post-humain féminin, en préservant l'espèce et en renforçant le genre : du sperme de Samuel est née Mia, et de Mia et Samuel une autre femelle. »

Une autre forme de résistance, celle liée au mutisme, fait en revanche l'objet d'une insistance similaire dans les deux œuvres. En effet, le principal marqueur de la nature essentiellement animale de Mia comme de Dasha réside dans le fait que l'une et l'autre, depuis le début et jusqu'à la fin, paraissent incapables de parler le langage humain (sauf lorsque Mia prononce le prénom « Samuel », mais probablement sans le comprendre), pour des raisons par ailleurs non strictement explicables par la science : la première possède, contrairement aux sirènes non hybridées, un appareil phonatoire semblable à celui de l'espèce humaine¹¹⁰⁸, tandis que la seconde a déjà été entendue chanter, et a par ailleurs passé des examens médicaux qui n'ont mis en évidence aucune anomalie neurologique¹¹⁰⁹.

Ce silence est significatif et peut donner lieu à des interprétations divergentes, quoique pas nécessairement incompatibles entre elles. On peut avant tout l'entendre au sens classique de *privation* de la parole, autrement dit comme la non-possession d'une faculté qui, rappelons-le, fait partie de celles qui sont depuis l'Antiquité le plus fréquemment identifiées comme « propres de l'homme ». La capacité à utiliser un langage articulé et complexe est en effet largement perçue comme l'indice de la possession de la « raison » ou intellect, dont les animaux seraient dépourvus tandis que « l'homme » (au sens d'humain mais aussi, selon Plumwood et de nombreux autres penseurs écoféministes, au sens de sujet masculin) en serait le détenteur exclusif. La présence ou l'absence de parole est donc l'un des principaux marqueurs de la supériorité humaine, et justifie par conséquent, directement ou indirectement, la domination de l'humanité sur les autres êtres vivants. Le mutisme, par ailleurs, contribue à permettre cette même domination d'une autre manière – outre comme élément de légitimation – puisqu'il équivaut à une incapacité des êtres opprimés à parler pour eux-mêmes, c'est-à-dire à faire valoir leurs intérêts et se défendre. Ce sont là les deux sens les plus évidents de l'expression « Le silence des bêtes » choisi par Élisabeth de Fontenay pour titre de sa somme philosophique ; ce sont également les

¹¹⁰⁸ *Sirene*, p. 61.

¹¹⁰⁹ *La ragazza selvaggia*, p. 81.

raisons pour lesquelles on lit et entend régulièrement l'affirmation d'une nécessité de *parler pour* les bêtes et les autres êtres incapables de le faire, ou encore de leur *donner la parole*, deux opérations pour lesquelles la littérature possède des instruments privilégiés.

Les questions de la voix et de l'expression peuvent par ailleurs aussi être reliées à des problématiques féministes, les femmes ayant historiquement été (et étant toujours dans certaines régions du monde) confinées à la sphère domestique, toute possibilité de parole publique leur étant niée, et leur parole privée étant soumise à l'autorité des hommes de leur foyer. Il suffit de songer à la proportion infime de femmes parmi les écrivains parvenus à la postérité pour avoir confirmation du fait que les "voix" féminines ont bien longtemps été placées dans des conditions matérielles (qui incluent la dépendance économique et l'absence d'accès à l'instruction) rendant difficile leur émergence, et dans une forme de marginalisation sociétale les rendant largement inaudibles si d'aventure elles parvenaient malgré tout à s'exprimer. On peut citer, parmi de nombreux exemples possibles, deux productions culturelles récentes relevant de l'imagination dystopique qui ont pu s'emparer de ces enjeux de manière particulièrement claire. La première est la série télévisée *The Handmaid's Tale*, diffusée depuis 2017 et dont les premières saisons sont une adaptation du roman éponyme de Margaret Atwood publié en 1985 ; la série reprend le concept central du livre, celui d'un État américain passé entièrement sous la coupe d'un régime religieux fondamentaliste dans lequel les femmes sont réduites à la passivité la plus totale, les « servantes » en particulier – c'est-à-dire les rares femmes encore en mesure de procréer – devenant des sortes de machines reproductives privées de toute liberté. L'impossibilité de s'exprimer découle logiquement de cet asservissement, et se trouve dans la troisième saison de la série matérialisée de façon encore plus extrême au travers d'un choix de costumes : on découvre avec le personnage principal que les « servantes » de Washington D. C. ont la bouche couverte par un bâillon qui cache une réalité encore plus choquante, à savoir des lèvres fermées par des anneaux métalliques censés renforcer le « vœu de silence » auquel elles ont été contraintes. L'autre œuvre

méritant d'être citée, qui pour sa part est entièrement centrée sur la question de l'expression féminine, est le roman *Vox*, publié par Christina Dalcher en 2018. Le récit, également situé aux États-Unis, montre un changement de régime brutal instaurant une inégalité absolue entre les sexes, ramenant les femmes au rôle exclusif de gardiennes du foyer et leur imposant une limite de cent mots à prononcer chaque jour. Cette nouvelle loi, dont l'application est confiée à des bracelets électroniques leur infligeant des décharges de plus en plus intenses dès qu'elles dépassent ce seuil, constitue le *novum* central du roman et vise clairement à matérialiser, *via* l'extrémisation propre au genre dystopique, une tendance prégnante dans l'histoire humaine et toujours d'actualité, à savoir la tendance à la répression de l'expression des femmes.

Ces deux exemples d'œuvres aux intentions explicitement féministes – qui mettent par ailleurs toutes deux en scène une résistance cherchant à contrer et, à terme, à détruire les régimes totalitaires décrits – permettent d'éclairer le choix, de la part de Pugno, de donner pour caractéristique la plus saillante à ses filles-bêtes un mutisme total. Ce dernier apparaît ainsi comme le dénominateur commun de l'intersectionnalité qui caractérise ces figures, dont l'incapacité à *élever la voix* pour défendre leur volonté ou leurs intérêts découle de leur appartenance conjointe au sexe "faible" et au "mauvais pôle" du dualisme humanité-animalité.

Toutefois, il est nécessaire à ce stade de préciser la place narrative du mutisme en question afin de nuancer notre propos. Rappelons qu'à l'opposé des situations collectives observées dans *Vox* et *The Handmaid's Tale*, les hommes dans les romans de Pugno que nous étudions ici ne s'efforcent pas d'empêcher l'expression des deux créatures féminines mais au contraire de les amener à parler. Comment analyser ce désir presque désespéré et surtout l'échec de cet objectif ?

Un indice de la réponse à ces questions réside dans le fait, déjà indiqué, que Dasha n'est peut-être pas réellement muette depuis toujours mais aurait peut-être consciemment refusé, enfant, de s'exprimer devant les adultes – tandis qu'elle chantait

lorsqu'elle était seule et était soupçonnée de parler en présence de sa sœur Nina¹¹¹⁰. Le silence, pour cette petite fille probablement traumatisée par les événements vécus avant son adoption par le couple Held, constituerait alors une forme de protection, une barrière lui permettant de rester repliée sur elle-même sans laisser aux autres la possibilité d'accéder à son for intérieur – la parole étant le principal moyen pour les êtres humains d'extérioriser et de partager leurs pensées et leurs émotions. Il est probable que ce mutisme, peut-être d'abord volontaire, ait acquis lors des années passées dans la forêt un caractère absolu, l'"ensauvagement" rimant dans la plupart des cas d'enfants sauvages avec la perte de la faculté de parler¹¹¹¹. Malgré tout, l'insistance sur la continuité avec son enfance suggère la possibilité d'une autre continuité, celle de la fonction profonde de résistance qui pourrait être attribuée à cette non-parole face à la volonté acharnée de son père d'en venir à bout ; interprétation que l'on peut certainement étendre à la persistance du silence de la sirène Mia, battant en brèche le désir de Samuel et surtout les espoirs de la yakuza de tirer profit de l'hybridité humain-sirène.

Résistance à quoi précisément ? Sans doute, comme on l'a dit pour Dasha enfant, aux efforts des sujets dominants pour pénétrer l'intériorité de ces êtres dont, finalement, ils ne parviennent à connaître, donc posséder, "que" le corps. Résistance, donc, à la violence épistémique – concept que nous avons déjà invoqué rapidement en plusieurs lieux sans le définir, et qui désigne l'appropriation d'un être ou groupe "subalterne sur le plan du savoir, autrement dit la construction d'un discours et d'une connaissance portant sur les subalternes, et cependant formulés non pas dans leurs propres termes mais avec les grilles d'interprétation propres au sujet ou groupe

¹¹¹⁰ Aucun élément tangible ne permet de trancher en faveur de cette hypothèse qui n'est pas réellement présentée comme plus probable que celle d'un mutisme réel, mais les doutes des personnages gravitant autour de Dasha méritent d'être signalés. Voir *Ibid.*, p. 34 : « In fondo, [Nicola] non aveva mai creduto che davvero Dasha non fosse capace di parlare. Aveva sempre pensato, come in fondo anche gli Held, che facesse finta. »

¹¹¹¹ Rappelons que selon Lucienne Strivay, le cas de Marie-Angélique de Champagne représente une exception parmi les enfants sauvages connus en Europe, qui s'explique sans doute par le fait qu'elle aurait passé la plus grande partie de ses années dans la nature en compagnie d'une autre jeune fille. Voir STRIVAY Lucienne, *Enfants sauvages, op. cit.*, p. 316.

dominant¹¹¹². Ce processus passe par la confiscation de la parole des sujets concernés, préjugés inaptes à produire un discours et une connaissance valables sur eux-mêmes. Dans les deux romans auxquels nous nous intéressons, les termes du problème sont en quelque sorte renversés : la parole de Mia et de Dasha est précisément ce qui permettrait aux hommes de les comprendre, de s'approprier cognitivement leur différence – et dans le cas de *Sirene*, la parole de Mia semble être considérée par les dirigeants yakuza comme la condition préalable à une étude et une utilisation scientifiques de son hybridité, autre forme de violence que l'on pourrait qualifier cette fois d'épistémologique. L'obstination des deux filles-bêtes, qu'elle soit volontaire ou involontaire, à ne pas délivrer cette parole tant désirée fait donc rempart à leur mystère ou, pour reprendre les termes de Laycock repris par Clark dans son article sur l'anthropomorphisme, à leur « inviolabilité conceptuelle ». De ce point de vue, les deux textes de Pugno sont exemplaires d'une littérature manifestant une volonté d'« ouverture à l'altérité dans ses propres termes », ouverture qui devrait cependant se tenir prête à « se suspendre face à une énigme muette »¹¹¹³. Cette dernière expression qualifie parfaitement l'attitude de la chercheuse Tessa qui, après avoir émis mentalement des hypothèses sur les raisons de certains comportements de Dasha, s'arrête et reconnaît sa propre incapacité à accéder véritablement à cette intériorité à la fois si proche et si lointaine : « Ma questo era spingersi un po' troppo oltre in quella mente che era come una scatola nera, chiusa nel corpo e inaccessibile »¹¹¹⁴.

Le rapport entre mutisme et inviolabilité conceptuelle explicité dans cette citation, notamment par la métaphore de la boîte noire et par l'adjectif « inaccessible », crucial pour notre propos, nous semble être au cœur de la poétique adoptée par Pugno, et apporter un éclairage nouveau sur l'absence d'une focalisation interne accordée aux

¹¹¹² Nous nous appuyons, pour l'application de cette notion provenant des études postcoloniales à la question des rapports entre humain et non-humain, sur l'inclusion par Marchesini dans les différentes formes d'anthropocentrisme de l'« anthropocentrisme épistémique ». Voir supra, p. 111.

¹¹¹³ Voir supra, p. 191-192, pour notre commentaire de l'article de Clark et des textes qu'il cite.

¹¹¹⁴ *La ragazza selvaggia*, p. 140. Trad. : « Mais elle s'aventurerait un peu trop loin dans cet esprit qui était semblable à une boîte noire, renfermée dans le corps et inaccessible. »

créatures hybrides objets des deux récits. L'un et l'autre, s'ils "parlent" indéniablement de violence et de domination, explorent également avec subtilité le thème de l'impossibilité fondamentale d'accéder réellement à l'altérité. Cette limite de la connaissance humaine, dont la formulation la plus célèbre est celle de Thomas Nagel dans son article déjà cité « What Is It Like to Be a Bat ? » et qui se trouve au fondement même des études zoopoétiques, peut avoir des implications anti-anthropocentriques, et il nous semble pertinent d'inclure le mutisme de Mia et de Dasha parmi les vecteurs de signification éthique dans l'écriture de Pugno, dans la mesure où il fait d'elles des incarnations de la relation de l'humanité avec les vivants non-humains. L'incapacité à parler le langage humain – mais aussi, diraient certains, notre propre incapacité à accéder aux langages ou modes de communication non-humains – facilite et justifie l'appropriation de l'ensemble du monde naturel par la société humaine, et dans le même temps représente une limite à son ambition d'augmenter sans cesse son propre savoir scientifique jusqu'à embrasser la totalité du monde dans lequel elle évolue. Le savoir étant l'une des principales formes et conditions du pouvoir, l'incommunicabilité avec le non-humain constitue donc en fin de compte une limitation de la toute-puissance humaine, et l'insistance de Pugno sur l'aspiration battue en brèche des hommes à faire parler Mia et Dasha invite à une certaine humilité. Dans *Sirene*, on peut également déceler dans cette partie de la narration une lueur d'espoir éclairant les ténèbres d'un univers dystopique, dans la mesure où cette résistance – involontaire – de la petite sirène aux efforts de la yakuza est le seul obstacle opposé dans le roman à l'omnipotence de cette mafia qui s'est imposée à la société dévastée comme un nouveau régime totalitaire.

D'autres significations encore pourraient être attribuées à la récurrence de ce motif du mutisme ; notamment, on peut affirmer qu'il est dans *La ragazza selvaggia* l'un des vecteurs d'un message que nous avons déjà identifié chez Ortese, à savoir l'invitation à reconnaître et accepter l'insondabilité fondamentale non seulement du monde extérieur, mais de la vie et des passions humaines elles-mêmes. La narration regorge en effet de phrases et expressions dénotant l'impossibilité pour les personnages

d'accéder à différentes vérités pourtant cruciales – qu'il s'agisse du passé des deux petites filles, du séjour de Dasha dans la forêt, de l'inévitabilité du cours suivi par l'histoire ou encore, pour Tessa, des raisons motivant ses propres comportements, comme lorsqu'elle oppose « una resistenza opaca di cui neanche lei capiva la ragione » (« une résistance opaque dont elle ne comprenait pas elle-même la raison ») à une « magnifica, inaspettata occasione di lavoro » (« opportunité professionnelle magnifique, inattendue ») offerte par son amie Cecilia, qui impliquerait de la suivre en France. Plus généralement, on ne peut que remarquer la multiplicité des phrases exprimant, le plus souvent (mais pas toujours) au moyen de la forme négative, l'idée d'une impossibilité individuelle ou collective de parvenir à la vérité, au point que l'on pourrait parler d'un véritable jeu de variations sur le motif de l'ignorance : « non sapeva », « Non era più sicura di nulla », « Di quello che era successo davvero [...] non avremmo mai saputo nulla », « sarebbero rimasti dubbi per sempre », « era possibile solo fare congetture », « Non avrebbe mai saputo [...]. Non c'era una risposta », « Non aveva risposta, Nicola, non l'avrebbe mai avuta »¹¹¹⁵. On peut dire à cet égard que Dasha n'est que l'épicentre d'un grand espace vide autour duquel toute la narration est construite et qui, peut-être, reflète ou exprime une vision du monde propre à l'autrice, comme le suggérerait le fait que les personnages de ses autres romans comme de ses nouvelles sont presque tous en proie à une absence de certitudes similaire et errent, souvent dans un état entre veille et sommeil, au sein d'une existence dont le sens leur échappe complètement.

Une dernière signification possible pouvant être assignée au mutisme des figures placées au centre des deux romans, toujours dans l'optique d'une lecture écoféministe, aurait à voir avec un rejet anti-anthropocentriste et féministe du *logos* comme unique forme possible, ou digne, de communication et d'expression de la subjectivité. La

¹¹¹⁵ Ces citations se trouvent toutes dans *La ragazza selvaggia*, respectivement p. 25, p. 130, *loc. cit.*, p. 132, p. 155, *loc. cit.*, p. 170. Trad. « elle ne le savait pas » ; « Elle n'était plus sûre de rien » ; « De ce qui s'était réellement passé [...] ils ne sauraient jamais rien », « des doutes resteraient à jamais », « on ne pouvait que faire des conjectures », « Elle ne saurait jamais [...]. Il n'y avait pas de réponse » ; « Il n'avait pas de réponse, Nicola, il n'en aurait jamais. »

sirène semi-humaine et la fille sauvage peuvent ainsi être lues comme des figures intersectionnelles de la lutte contre le « carnophallologocentrisme » théorisé par Derrida, c'est-à-dire le patriarcat en tant qu'il est étroitement lié au primat du langage et de la raison ainsi qu'à la culture de la nourriture carnée.

Nous avons tenté de proposer une analyse conjointe et écoféministe de *Sirene* et *La ragazza selvaggia* notamment à la lumière de la question du *logos*, nous souhaitons à présent déployer une lecture plus approfondie du premier des deux romans afin de montrer en quoi il invite à des réflexions approfondies sur les liens spécifiques entre les deux premiers termes du néologisme derridien – « carno- » et « phallo- » –, autrement dit sur les liens entre la consommation de viande et la domination masculine des femmes et du vivant.

II. *Sirene*, ou la version écoféministe de la littérature de l'élevage industriel

Il nous semble pertinent de laisser à présent de côté *La ragazza selvaggia* pour nous concentrer sur *Sirene*, dont la dimension écoféministe est plus évidente et se conjugue avec une question sociétale brûlante au XXI^{ème} siècle, celle du bien-être animal et en particulier des maltraitances induites par la généralisation de l'élevage industriel. L'actualité de cette problématique se traduit sur le plan littéraire par l'émergence d'un filon nouveau que l'on pourrait appeler "littérature de l'élevage industriel", composé d'œuvres mettant en scène ce type d'environnement, avec toujours une visée plus ou moins accentuée, plus ou moins explicite de dénonciation – portant non seulement sur la condition animale, mais aussi sur la désensibilisation et la déshumanisation subies par les employés de ces entreprises¹¹¹⁶. L'intérêt pour cette thématique est bien entendu souvent en lien avec un engagement important, de la part de l'auteur, pour la cause animale, que ce soit sur le plan théorique ou pratique¹¹¹⁷.

¹¹¹⁶ Le sujet est notamment au cœur de DEL AMO Jean-Baptiste, *Règne animal*, Paris, Gallimard, 2016.

¹¹¹⁷ Del Amo est un exemple paradigmatique de ce lien entre action politique et création littéraire, puisqu'il est ouvertement végétalien et engagé auprès de l'association de défense des animaux L214. On peut par ailleurs citer un recueil de nouvelles de Roberto Marchesini dont le titre même, *Specchio*

On peut citer au sein de ce filon le roman *Règne animal* de Jean-Baptiste Del Amo pour la prose et *Macello* d'Ivano Ferrari pour la poésie. L'un et l'autre comportent des aspects qui pourront nourrir occasionnellement notre analyse ; d'intérêt plus important encore pour cette dernière est le sous-filon que l'on pourrait définir comme celui des *dystopies* de l'élevage industriel, dont *Sirene* est un exemple notable, aux côtés d'un roman français et d'un autre argentin avec lesquels il possède de nombreuses similitudes thématiques et structurales : *Défaite des maîtres et possesseurs* de Vincent Message et *Cadavre exquis* d'Agustina Bazterrica¹¹¹⁸.

1. Fables alimentaires : constantes et divergences

Ces deux romans, qui ont chacun remporté un prix littéraire important¹¹¹⁹ et ont été salués par la critique, possèdent d'indéniables qualités qui se traduisent avant tout par l'intensité des émotions provoquées par leur lecture et par leur capacité à rendre visibles et très concrets des phénomènes largement occultés par la structure actuelle de la société, à savoir les violences physiques et symboliques au cœur de la production industrielle de nourriture carnée.

a. Des représentations très didactiques de l'horreur de l'élevage industriel

Cette force d'impact est cependant en partie contrebalancée par une dimension didactique et engagée trop évidente, laquelle se manifeste d'une part dans la volonté commune aux deux auteurs de faire apparaître toute la cruauté des élevages

animale. Racconti di ibridazione, tendrait à le désigner comme une mise en pratique littéraire de ses réflexions théoriques sur les rapports entre humanité et animalité ; on y trouve notamment un texte dans lequel des agneaux conduits à l'abattoir sont montrés tout du long comme des « enfants », leur identité animale non-humaine n'étant révélée qu'après plusieurs pages de description poignante de la scène. MARCHESINI Roberto, « I Bambini », in *Specchio animale. Racconti di ibridazione*, Rome, Castelvecchi, 2000, p. 39-53.

¹¹¹⁸ Cette catégorie peut être considérée comme une ramification du filon plus vaste des « dystopies alimentaires », dans lesquelles Fulginiti inclut *Sirene*, *Guerra agli umani* de Wu Ming 2, mais aussi d'autres romans comme *Génocides* de Thomas Disch, *La fille automate* de Paolo Bacigalupi, la *MaddAdam Trilogy* de Margaret Atwood ou encore le film de Richard Fleischer *Soleil vert*. FULGINITI Valentina, « The Postapocalyptic Cookbook », *op. cit.*, p. 174.

¹¹¹⁹ Respectivement le prix Clarín 2017 et le prix Orange du Livre 2016.

industriels en y remplaçant les animaux par des êtres humains, et d'autre part dans les descriptions minutieuses – toujours perturbantes voire horrifiantes – qu'ils fournissent du fonctionnement de ces établissements et de chaque étape de la production, allant de l'engraissement à la découpe en passant par l'abattage. Ce didactisme est la principale différence qui les sépare de *Sirene*, une différence qui nous mènera notamment à nous interroger plus en détail sur les conséquences du choix fait par Pugno de remplacer le bétail par des êtres hybrides plutôt que par des êtres humains.

Au-delà de ce point commun qui rend évident le rapprochement entre les deux romans, on peut malgré tout y observer deux stratégies narratives distinctes, qui leur permettent de mettre l'accent sur des aspects différents de la relation entre l'humanité et les créatures non-humaines. Message prend clairement l'option du renversement des rôles, puisque la totalité de l'espèce humaine se retrouve à la place des animaux, réduite à différents statuts allant de l'esclavage à la réification complète dans le cas des individus assignés à la catégorie des humains « de chair ». Les « maîtres et possesseurs » du titre font donc l'expérience directe de l'infériorisation et de l'exploitation systématique qu'ils infligeaient jusque-là aux autres animaux – ce qui les renvoie naturellement à leur appartenance effective au règne animal dont ils tenaient tant à se distancier –, condition qui leur est imposée par une espèce extraterrestre présentée comme supérieure à la fois intellectuellement et moralement. Les discours explicites, de nature morale et politique, abondent dans le texte et sont toujours formulés du point de vue des extraterrestres, celui des humains étant considéré d'emblée comme négligeable du fait de la manière catastrophique dont ils ont longtemps exercé leur domination sur la planète et ses habitants. Leur situation abjecte n'est donc rien d'autre, dans le roman, que la juste punition infligée à une engeance responsable de tous les maux (ce qui rappelle la violence antihumaniste de *La planète irritabile*). La particularité du protagoniste, Malo Claeys, par rapport à ceux (également masculins et appartenant au groupe dominant) de *Sirene* et *Cadavre exquis* réside (outre le fait qu'il n'est pas humain) dans le fait qu'il est revêtu d'un rôle politique actif : il participe en effet de façon très impliquée au débat devant mener à l'adoption d'une loi

qui améliorerait grandement les conditions des humains et leur permettrait notamment de vivre quelques années de plus, tandis qu'ils sont actuellement condamnés à être abattus à un âge encore très jeune. Un chapitre entier est consacré à ce débat, et notamment aux plaidoyers de Malo en faveur de cette loi ainsi que de l'une de ses adversaires, les arguments de l'un et l'autre reprenant largement ceux que l'on peut trouver à l'époque contemporaine entre écologistes et anti-écologistes ou, plus encore, entre défenseurs de la condition animale et partisans d'un spécisme revendiqué et justifié par l'infériorité des autres espèces.

Les intentions pédagogiques du roman sont donc indéniables et peut-être trop affichées, mais l'on doit ajouter qu'elles sont habilement servies par toute sortes d'artifices rhétoriques et narratifs efficaces et conjuguées avec une trame solidement construite, nourrissant un suspense haletant jusqu'à la fin du récit.

Bazterrica fait pour sa part le choix de diviser l'espèce humaine en deux catégories : les dominants, ceux qui peuvent continuer à vivre comme avant, et les dominés, à savoir toute une frange de la population humaine réduite par des modifications génétiques et des mutilations (langue coupée pour priver de la parole, détail morbide sans doute inspiré par l'usage réel de mutiler les animaux de laboratoire pour ne pas avoir à subir leurs cris) à un statut subhumain permettant d'en faire de la nourriture, en remplacement des animaux d'élevage qui ont été décimés par une maladie. Ce postulat de départ rappelle fortement, pour le domaine italien, un roman original mais selon nous moins abouti de Wu Ming 5 (Riccardo Pedrini) intitulé *Free Karma Food*, dans lequel la disparition du bétail a entraîné la diffusion d'une autre pratique liée au cannibalisme, celle de la chasse aux humains ; le motif de la chasse n'est d'ailleurs pas absent de *Cadavre exquis* et se retrouve également dans *Sirene*, récurrence sur laquelle il sera opportun de nous interroger un peu plus tard. La brutalité de notre rapport aux bêtes ne fait donc pas, sous la plume de Bazterrica, l'objet de discours directs, mais plutôt d'une monstration on ne peut plus concrète à travers la mise en scène de corps humains réifiés, violentés et démembrés tout au long du récit ; on pourrait dire que le didactisme passe surtout par le caractère insoutenable de la violence narrée et le rappel

constant, quoique implicite, du fait qu'elle existe bien dans notre monde, simplement exercée sur des êtres différents de nous et surtout dissimulée par le langage courant et la relégation des élevages industriels et des abattoirs loin des regards.

Dans les deux romans, l'intention manifeste de *révéler* au lecteur la nature exacte de l'industrie qui se trouve derrière la nourriture carnée passe par un procédé similaire, à savoir la mise en scène de la visite d'un élevage ou d'un abattoir par un ou des observateurs extérieurs : un inspecteur du travail chez Message, et des candidats au recrutement chez Bazterrica. La seconde multiplie en outre les épisodes de déplacements du personnage principal dans le cadre de son travail au sein d'un élevage, ce qui lui donne l'occasion de décrire dans le détail et avec forces précisions techniques toutes les étapes de la production. La découverte des différentes opérations liées à l'abattage par les deux candidats au recrutement reste sans doute le passage le plus significatif, en partie du fait que l'auteur choisit deux personnalités opposées, mais l'une et l'autre révélatrices : l'un des deux est en effet clairement pervers et prend un plaisir dérangeant à assister à l'abattage puis à la découpe des corps, tandis que l'autre, de toute évidence intelligent et sain d'esprit, semble à plusieurs reprises sur le point de vomir. L'épisode se conclut sur une pensée du personnage principal qui, comme très souvent sous la plume des deux auteurs, rend parfaitement explicite le message porté par le texte que l'on est en train de lire : « Personne d'un tant soit peu sensé ne pourrait se réjouir de faire ce travail »¹¹²⁰. La totalité du récit est chargée de la même intention visible de donner un aperçu insupportablement concret d'une activité certes présentée comme dystopique, mais qui est la transposition non dissimulée d'une autre bien réelle et d'une actualité brûlante.

On retrouve bien entendu les mêmes émotions d'effroi et de dégoût à la lecture des autres romans de ce filon littéraire, avec des variations de nature et d'intensité ; le choix de la dystopie est de ce point de vue révélateur quant au type de réaction que visent plus globalement à provoquer les œuvres portant un regard critique sur l'élevage

¹¹²⁰ BAZTERRICA Agustina, *Cadavre exquis*, traduit de l'espagnol par Margot Nguyen Béraud, Paris, Flammarion, 2019 (éd. originale 2017), p. 118.

industriel : on observe en effet une généralisation de la parole « suscitatrice » fondée sur des visions d'horreur pure censées amener une prise de conscience et, *in fine*, un changement concret de comportement – c'est-à-dire un abandon ou éloignement de la nourriture carnée, ou du moins une opposition au système de production intensive.

b. Le rôle du langage dans l'invisibilisation des animaux derrière la viande

Bazterrica insiste également, là encore de façon plus explicite que Message ou Pugno, chez qui la même dimension n'est toutefois pas absente, sur le rôle fondamental du langage dans la définition de ce qui est humain ou ne l'est pas : en premier lieu, les « têtes » destinées à être consommées sont, on l'a dit, rendues muettes précisément dans ce but, et l'on croise également un personnage qui n'a apparemment jamais prononcé une seule parole et est pour cette raison (entre autres) surnommé « le Chien », tandis que les différents protagonistes de l'histoire sont pour leur part constamment caractérisés par les « mots » qu'ils prononcent – le terme est omniprésent. Sur un autre plan, l'accent est fréquemment mis sur le lexique employé dans le cadre de l'élevage ou de la chasse (par exemple « viande », « têtes » ou « produit »), rappelant l'analyse par Carol Adams (entre autres) de la façon dont le fait de qualifier les animaux de boucherie uniquement par des termes ignorant ou occultant leur nature d'êtres vivants contribue à leur réduction au statut de choses, inhibant par conséquent les réactions d'empathie que leur destin et les mauvais traitements qu'ils subissent, sans cela, ne manqueraient pas d'éveiller¹¹²¹. La notion de « référent absent » développée par Adams résume parfaitement les processus discursifs et cognitifs qui se trouvent au fondement du « refoulement » de toute conscience nette de l'origine de la viande que l'on mange :

Through butchering, animals become absent referents. Animals in name and body are made absent *as animals* for meat to exist. Animal's lives precede and enable the existence of meat. If animals are alive they cannot be meat. Thus a dead body replaces the live animal. Without animals there would be no meat

¹¹²¹ ADAMS Carol, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.* ; voir aussi LUKE Brian, « Justice, Caring, and Animal Liberation », *op. cit.*

eating, yet they are absent from the act of eating meat because they have been transformed into food.

Animals are made absent through language that renames dead bodies before consumers participate in eating them. [...] The absent referent permits us to forget about the animal as an independent entity ; it also enables us to resist efforts to make animals present¹¹²².

On peut citer, parmi d'autres exemples, un passage de *Cadavre exquis* dans lequel ce processus est expressément identifié : « La femelle étourdie par Sergio a été démembrée, elle n'est plus reconnaissable. Privée de peau et d'extrémités, c'est devenu une carcasse »¹¹²³.

La scène tire toute sa force du fait que, lors d'une étape précédente de la visite, les candidats et le personnage principal ont d'abord vu la « femelle » (c'est-à-dire la femme) en question bien vivante et visiblement en proie à la panique, avant que l'« abattage » (c'est-à-dire l'assassinat) et surtout la découpe – nous épargnerons à nos lecteurs la description détaillée de cette phase – achèvent de réifier et de faire disparaître en tant qu'individu un être qui, certes, a été traité de manière “inhumaine” tout au long de son existence, mais que cette infériorisation et cette exploitation n'avaient pas suffi à transformer véritablement en chose, comme l'attestent les émotions que les observateurs peuvent reconnaître sans le moindre doute possible sur son visage et dans son comportement. La négation partielle associée précisément à l'adjectif « reconnaissable », mais aussi et surtout la proposition suivante (« c'est devenu une carcasse »), rendent parfaitement compte de la transformation à la fois matérielle et conceptuelle subie par les animaux – ou, ici, certains êtres humains

¹¹²² ADAMS Carol, *The Sexual Politics of Meat*, op. cit., p. 20-21 (l'italique est de la main de l'autrice). Trad. « Au travers de l'abattage, les animaux deviennent des référents absents. Les animaux de nom et de corps sont rendus absents *en tant qu'animaux* pour que la viande puisse exister. Les vies des animaux précèdent et rendent possible l'existence de la viande. Si les animaux sont vivants, ils ne peuvent pas être de la viande. Ainsi, un corps mort remplace l'animal vivant. Sans animaux, il n'y aurait pas de consommation de viande, et pourtant ils sont absents de l'acte de consommer la viande car ils ont été transformés en nourriture.

Les animaux sont rendus absents grâce au langage, qui renomme les corps morts avant que les consommateurs ne participent à les manger. [...] Le référent absent nous permet de tout oublier de l'animal comme entité indépendante ; il nous permet également de résister aux efforts faits pour rendre les animaux présents. »

¹¹²³ BAZTERRICA Agustina, *Cadavre exquis*, op. cit., p. 107.

arbitrairement désignés comme différents –, dans le double but de produire matériellement la viande et de supprimer tout état d'âme susceptible d'être associé à sa consommation. La scène de la découpe matérialise en outre parfaitement le phénomène à la fois physique et cognitif de fragmentation du corps animal (ici humain), qui contribue à le rendre invisible en présentant au consommateur des éléments désormais dissociés du tout dont ils ont fait partie. L'importance des choix lexicaux dans le circuit de la production, vente et consommation de la viande est explicitée de manière encore plus directe dans un autre passage situé au début du roman, rendant manifeste la volonté de l'auteur de donner une formulation littéraire à des idées théoriques relevant du domaine des luttes en faveur du végétarisme :

Le gouvernement, son gouvernement, a décidé de donner un nouveau nom au produit. La viande humaine s'appelle désormais « viande spéciale ». Elle a cessé d'être seulement de la viande pour devenir « bavette spéciale », « côtelette spéciale », « rognon spécial ».

Lui ne dit pas viande spéciale. Pour faire référence à ces humains qui ne seront jamais des personnes, mais toujours des produits, il utilise des termes techniques. Il parle de quantité de têtes à transformer, de lot en attente dans la boucherie, de ligne d'abattage [...]. Personne ne doit plus les appeler « humains » car cela reviendrait à leur donner une entité ; on les nomme donc « produit », ou « viande », ou « aliment »¹¹²⁴.

Il ne s'agit là que d'exemplifications particulièrement claires de l'entreprise se trouvant plus largement au cœur de tous les textes, qu'ils soient littéraires ou théoriques, dont le moteur principal est la volonté de dénoncer la réalité de l'élevage industriel : contrer la logique de l'« absent référent » en rendant visible ce qui a été invisibilisé, à savoir l'existence individuelle – physique mais aussi sociale et émotionnelle – des êtres vivants transformés en viande, ainsi que les opérations concrètes aussi bien que langagières par lesquelles advient cette transformation. La littérature montre donc ici sa capacité à être en prise directe avec le réel et à lutter contre certaines de ses facettes jugées délétères avec des instruments qui lui sont propres ; ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Adams consacre un chapitre de son ouvrage aux différentes manières dont des textes littéraires (en l'occurrence écrits par

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 21.

des femmes) peuvent contribuer à « bearing the vegetarian word » (« porter la parole végétarienne »)¹¹²⁵. Parmi les modalités énumérées, la quatrième est la plus pertinente pour notre analyse et synthétise clairement les aspects de l'écriture « de l'élevage industriel » que nous venons d'évoquer : « Language that clearly identifies the functioning of the structure of the absent referent by referring directly to dead animals »¹¹²⁶.

En effet, les trois romans analysés ici ont en commun de rendre apparentes les opérations langagières à l'œuvre dans l'invisibilisation de la violence qui caractérise la communication et l'imaginaire tournant autour de la production et de la consommation de viande. Nous ajouterons à cela un autre procédé rhétorique, étroitement lié au fonctionnement du « référent absent » et révélé de manière éclatante par la structure même des récits : il s'agit de la transformation des animaux en « mass terms » (« termes de masse »)¹¹²⁷ comme celui de « viande » (« carne di mare » dans *Sirene*), qui permet de faire complètement disparaître leur individualité et donc d'étouffer dans l'œuf toute possibilité d'empathie à leur égard.

Ce phénomène est révélé en négatif par la centralité, dans chaque cas, d'un individu ou « spécimen » singulier qui est élevé à la dignité de *sujet* par l'attribution d'un nom, tandis que la totalité de ses congénères sont et restent anonymes¹¹²⁸. Ce contraste illustre et dévoile efficacement la manière dont le fait de nier à des êtres une identité propre – associée à la nomination mais aussi au simple fait d'être l'objet des affects et préoccupations d'un sujet reconnu comme tel – conditionne la possibilité

¹¹²⁵ ADAMS Carol, *The Sexual Politics of Meat*, op. cit., p. 90.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 91. Trad. « Un langage qui identifie clairement le fonctionnement de la structure du référent absent en faisant directement allusion aux animaux morts. »

¹¹²⁷ *Ibid.* Voir aussi EAD., « Eating Animals », in *Neither Man nor Beast*, op. cit., p. 3-14.

¹¹²⁸ On retrouve le même procédé dans *Règne animal* de Jean-Baptiste Del Amo, où, parmi tout un élevage de cochons perçus pendant la totalité du roman comme une masse anonyme, on voit émerger vers la fin du récit un spécimen extraordinaire par sa taille, qui est pour cette raison le seul à être affublé d'un surnom (« La Bête »), et qui finira par s'enfuir et accéder à une existence sauvage jamais connue, de la même façon que Mia à la fin de *Sirene*. Dans l'un et l'autre texte, cette échappée finale est le seul passage où la focalisation interne ou omnisciente permet au lecteur de pénétrer brièvement dans la subjectivité de la créature non-humaine et donc de l'élever littéralement au statut de *sujet* – de la narration mais aussi de sa propre vie.

d'en disposer comme de *choses* et de les considérer, implicitement ou explicitement, comme exclus du champ de la morale. À l'inverse, l'émergence au sein de cette masse anonyme d'individus au sens fort, perçus comme tels aussi bien par certains personnages que par le lecteur, suffit à démystifier ces déformations de la perception et à provoquer une prise de conscience chez ce dernier de la brutalité des traitements infligés aux autres créatures de même nature qui n'ont pas eu la "chance" d'être reconnus comme sujets.

On peut reconnaître là une nouvelle illustration du fonctionnement du sens moral tel qu'il est décrit par les tenants animalistes de l'éthique du *care* : à savoir fondé sur les cas singuliers connus par le sujet moral, qui, à partir de ces derniers et de ses propres affects vis-à-vis d'un être ou d'une situation donnée, est amené à percevoir la similarité d'autres êtres et situations et à étendre à ces derniers ses préoccupations et son désir d'action. Précisons que cette idée d'élargissement de la conscience concerne principalement l'effet potentiel sur les lecteurs, les personnages principaux ayant pour leur part un positionnement éthique à l'égard de l'élevage industriel en général (indifférence chez Pugno, participation non dénuée de scrupules et d'esprit critique chez Bazterrica et opposition frontale chez Message) qui ne varie guère au fil du récit. On pourrait même affirmer que les différences de comportement de ces protagonistes et notamment leurs choix finaux sont le principal indice du degré de pessimisme véhiculé par les romans : *Sirene* et *Défaite des maîtres et possesseurs*, malgré une fin tout sauf heureuse, se concluent sur des notes laissant une petite place à l'espoir, tandis que l'on assiste dans *Cadavre exquis* à un revirement inattendu du personnage principal, Marcos, qui tue la « femelle » humaine qu'il avait jusque-là cachée et protégée et à laquelle il témoignait de l'affection pour s'appropriier le bébé qu'elle vient d'avoir de lui, l'adopter avec son épouse et le faire passer pour le leur. Cette acceptation définitive de la situation et de la réification d'autres êtres humains contre laquelle il était l'un des seuls à s'élever (au moins en son for intérieur et à travers le traitement accordé à la jeune femme, Jasmin) confère à la fin du roman un goût particulièrement amer voire de désespoir, à l'opposé de *Sirene* qui, tout en ne laissant guère la porte ouverte à

l'éventualité d'un changement de *statu quo*, s'achève sur une image de liberté reconquise au nez et à la barbe de la *yakuza* apparemment toute-puissante.

Nous nous arrêterons ici pour ce qui est de l'analyse générique du fonctionnement des « fables alimentaires » dystopiques, afin de passer à l'analyse plus précise du texte de Pugno ; cette inscription initiale dans un filon particulier et l'explicitation préliminaire des ressorts qui le caractérisent nous semblent utiles pour mieux identifier la manière dont les spécificités du roman interagissent avec des tendances littéraires et théoriques contemporaines, étroitement liées à la généralisation de l'industrie de la viande et aux problèmes éthiques qui l'accompagnent. Nous verrons notamment comment les réflexions d'Adams sur les connexions réelles et symboliques entre domination des femmes par le système patriarcal et alimentation carnée peuvent éclairer la lecture de *Sirene* – ainsi que de *Cadavre exquis*, qui a en commun avec ce dernier, bien plus que *Défaite des maîtres et possesseurs*, d'insister sur le rôle joué dans l'oppression par la féminité des créatures opprimées. Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que, sur trois textes traitant de thématiques extrêmement similaires, le seul à ne pas s'attarder sur la question "féminine", et sur la dimension potentiellement intersectionnelle des narrations abordant de près ou de loin la notion de cannibalisme institutionnel, est également le seul texte écrit par un homme ; mais ce n'est pas ici le lieu d'approfondir les questionnements que pourrait susciter un tel échantillon, par ailleurs trop réduit pour que l'on puisse en déduire des généralités sur les différences tendanciellees entre une certaine écriture "féminine" et une autre "masculine".

2. Les spécificités de *Sirene* : hybridité et ambiguïté

Les réflexions qui précèdent sur les points communs entre trois récits dystopiques de l'élevage industriel apportent déjà un certain nombre d'éléments utiles à l'interprétation du premier roman de Pugno. Ces éléments communs s'y trouvent cependant disséminés de manière moins immédiatement apparente – voire presque didactique – que chez Bazterrica ou Message, chez lesquels « l'intento etico-

educativo » (« l'intention éthico-éducative »)¹¹²⁹ attribué par Serenella Iovino à l'écocritique et à l'écopoétique est peut-être trop évidente.

L'autrice romaine privilégie au contraire à l'injonction morale ou au discours explicitement politique l'intensité des images, l'essentialité de la langue et de la narration et une profonde ambiguïté, notamment véhiculée par le comportement de son personnage principal, Samuel. Sur le strict plan de la mimésis, la nature des créatures réduites en esclavage à des fins alimentaires et sexuels est significative : là où les écrivains français et argentine opteront plus tard pour la transparence la plus totale du message avec la transformation de tout ou partie de la population humaine en bétail, Pugno confie ce rôle à des créatures d'ascendance mythologique ayant une place importante dans l'imaginaire collectif, caractérisées par leur hybridité associant des traits féminins à d'autres relevant de l'animalité voire de la monstruosité. L'effet produit est naturellement bien différent, la première option provoquant un pur sentiment d'horreur de voir notre propre espèce réduite à une condition sub-humaine et traitée de la même manière (implicitement immorale) qu'elle traite dans le monde réel les autres espèces animales, tandis que la seconde suscite des sentiments plus confus et une sorte de malaise constant dont les composantes sont difficiles à démêler. Nous tenterons donc à présent de proposer quelques pistes de lecture du roman visant à clarifier les stratégies narratives et symboliques autour desquelles il est construit, ainsi que leurs résultats en termes d'impact émotionnel et de suggestion éthique ou politique.

a. Antihéros et dystopie

Il peut être utile de nous attarder en premier lieu sur le personnage principal dont on suit l'histoire de bout en bout (avec de rares et brèves incursions dans d'autres subjectivités se limitant à l'épisode de l'exécution par la yakuza de son ami Hassan, à quelques passages montrant le double rôle de Ken'nosuke, le collègue de Samuel qui

¹¹²⁹ IOVINO Serenella, *Ecologia letteraria, op.cit.*, p. 16.

le trahit dans son propre intérêt, ainsi qu'à la scène finale dans laquelle on voit Mia survivre dans l'océan après la mort de son père). Il s'agit clairement d'un antihéros, particularité essentielle pour analyser le traitement du matériau dystopique : on n'a pas affaire à un rebelle-né ni même à une histoire de conversion à la révolte – schéma fréquent au sein du genre –, puisque ses seuls contacts (passés) avec la poche de résistance au système semi-totalitaire constituée par le *Mermaid Liberation Front* (« Front de Libération des Sirènes ») ont eu lieu lors d'une infiltration de sa part au service de la yakuza, et se sont soldés par des actes d'une grande cruauté qui ne semblent par la suite pas lui inspirer le moindre remords¹¹³⁰. Samuel est donc un rouage actif et consentant de la machine de pouvoir oppresseur représentée par la mafia japonaise, au sein de laquelle il a été élevé et pour laquelle il réalise avec une indifférence apparemment à toute épreuve les tâches liées à l'élevage et à l'abattage des sirènes. Son rapport au passé est par ailleurs conditionné par une pratique propre à la yakuza, et rappelant fortement d'autres inventions similaires servant aux dirigeants de régimes dystopiques à s'assurer la tranquillité, et donc la passivité, des citoyens : il a en effet subi un traitement visant à supprimer les souvenirs traumatiques de la mort de ses parents¹¹³¹. Le caractère et l'histoire du protagoniste sont donc à mettre en lien avec la dimension « totalitaire » de la dystopie dans le roman¹¹³², laquelle aboutit à une conclusion plutôt rare dans ce genre de récits, à savoir un acte de rébellion individuelle menant à l'évasion d'un seul sujet opprimé – les deux cas de figure les plus courants étant le développement d'une révolte ou d'une résistance

¹¹³⁰ Il oblige en effet une jeune femme appartenant au mouvement, nommée Ivy, à avoir une relation sexuelle avec une sirène et surtout à en manger la chair, ce qui revient pour elle à « profan[are] la dea » (« profan[er] la déesse ») qu'elle vénère et la pousse au suicide. *Sirene*, p. 41.

¹¹³¹ L'opération est nommée « trattamento mente nuova » (« traitement esprit neuf ») ; il s'y est à nouveau soumis après la mort de sa bien-aimée, Sadako, mais cette fois sans succès. *Ibid.*, p. 18-19.

¹¹³² Cette dernière se conjugue dans le roman avec ce que Muzzioli appelle « dystopie d'extinction » (MUZZIOLI Francesco, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milan, Meltemi, 2021), puisque l'humanité semble être en train de disparaître du fait de l'épidémie de cancer noir ; mais cet aspect est secondaire par rapport au premier et sert plutôt de prétexte à la mise en place du régime illégal et violent dominé par l'association criminelle.

collective et, au contraire, l'écrasement de cette révolte ou du moins des personnages principaux ayant tenté de se révolter¹¹³³.

Mais arrêtons-nous un instant sur la manière dont la narration et le style de l'autrice rendent compte – ou non – de l'intériorité de ce personnage. C'est là un des nombreux aspects invitant à mettre cette écriture en opposition avec celle d'Ortese – bien que, on le verra, toutes deux partagent aussi une certaine quantité de points communs – : là où cette dernière tend à montrer, au moyen d'une langue riche et ornée, les opérations mentales et les émotions souvent débordantes qui forment la vie intérieure de ses personnages, Pugno tend à faire exactement le contraire, sa langue comme la psychologie de ses protagonistes se caractérisant par une même *raréfaction*. Ainsi, on ne sait pas grand-chose de ce que pense ou éprouve Samuel, en dehors de ce que peuvent laisser transparaître ses actes ; mais ces derniers ne donnent en fin de compte pas d'indications fiables sur son état mental, sinon l'impression d'une forme de confusion et d'étrangeté à soi-même, dans la mesure où il semble généralement incapable de dire ce qui les a motivés. Voici un exemple de la façon dont la narration traite l'irrationnalité de ses décisions et son manque de conscience de ses propres désirs ou intentions :

Samuel non sapeva perché avesse deciso di calarsi nella vasca delle sirene durante la monta. Non se l'era chiesto finché non aveva scoperto che la mezzaalbina era gravida, e anche in seguito non aveva trovato una risposta. Dopo la morte di Sadako non era più andato con una donna. La mezzaalbina non contava¹¹³⁴.

On ne peut qu'être frappé à la lecture de ce passage par la conjugaison systématique des verbes à la forme négative, ce qui en fait une illustration exemplaire

¹¹³³ On peut citer pour le premier cas de figure la fin de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, où l'on voit le personnage principal et narrateur découvrir l'existence d'une communauté résistant à la destruction de la culture littéraire par le régime en place en mémorisant et conservant oralement tous les plus grands classiques ; et pour le second, celle de *1984* de George Orwell, qui montre l'arrestation, la torture et le lavage de cerveau du personnage principal, visant à le réintégrer dans le système, désormais libéré de toute velléité de subversion.

¹¹³⁴ *Sirene*, p. 35. Trad. fr., p. 40 : « Il ne savait pas pourquoi il avait décidé d'entrer dans le bassin des sirènes pendant la monte. Il ne s'était pas posé la question jusqu'à ce qu'il découvre que la demi-albinos était pleine et, même après cela, il n'avait pas trouvé de réponse. Il n'avait plus fait l'amour à une femme depuis la mort de Sadako. La demi-albinos ne comptait pas. »

du fonctionnement intérieur du personnage : ce dernier se caractérise avant tout par l'absence – de sentiments, de réflexion, de sens moral –, laquelle est présentée comme la conséquence directe de son désespoir face à la mort de Sadako, dont il ne s'est pas remis et qui l'a plongé dans une condition proche de celle d'un mort-vivant. La rupture absolue représentée par ce deuil est fréquemment rappelée tout au long du récit, qui est constitué d'une alternance entre le "présent" de l'histoire et une série d'analepses revenant sur le passé de Samuel et surtout sur son histoire d'amour, ainsi que sur la maladie et la mort de la jeune fille. On trouve plusieurs occurrences des expressions « dopo Sadako » (« après Sadako ») ou « dopo la morte di Sadako » (« après la mort de Sadako »), qui marquent cette opposition nette entre un *avant* et un *après*. Il est intéressant de mettre ces citations en parallèle avec la récurrence du syntagme « prima dell'epidemia », qui renvoie à une autre rupture, cette fois dans l'histoire de l'humanité. On a donc comme un jeu d'échos entre les deux échelles, collective et individuelle, et une sorte de dédoublement du thème apocalyptique, avec d'un côté le motif véritablement dystopique de la fin du monde connu, et de l'autre la fin du monde *du personnage* due à la disparition de celle qu'il a aimée « più di ogni altra cosa » (« par-dessus tout »)¹¹³⁵. Cette remarque peut être reliée à ce que nous disions plus haut sur la conclusion du roman, qui apporte une lueur d'espoir individuelle avec l'évasion de Mia mais ne laisse en revanche entrevoir aucune possibilité d'amélioration à l'échelle de la société ou de l'humanité.

Pour revenir à Samuel, on peut citer d'autres indices significatifs de sa manière de se mouvoir dans le monde, à savoir une manière détachée et semi-inconsciente ; c'est ce que souligne notamment l'évocation d'une « decisione già presa, forse in sogno » (« décision qu'il avait déjà prise – peut-être dans ses rêves »)¹¹³⁶, qui rend explicite le rôle joué par les rêves dans son existence. Ce sont également eux qui, dès la première partie du roman, lui font prendre conscience que quelque chose a changé en lui à la suite de sa copulation avec une sirène narcotisée :

¹¹³⁵ *Sirene*, p. 29.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 89.

Non aveva pensato a Sadako, durante la monta. L'idea lo colpì come un colpo di frusta elettrica, quella che usava con le sirene per ricondurle nelle vasche di alimentazione dopo l'accoppiamento, prima che tornassero alla solita docilità. Ma pensare a Sadako sarebbe stato un sacrilegio. Le sirene non avevano nulla di umano.

Per diverse notti dopo la monta Samuel si svegliò sudato, e dovette masturbarsi per riuscire di nuovo a dormire. Ma i sogni in cui montava la mezzaalbina non si mescolavano mai con i sogni in cui c'era Sadako. Dalla morte di Sadako, non c'era notte che Samuel non si svegliasse a occhi dilatati nel buio. La sirena, la masturbazione, erano novità¹¹³⁷.

Ce passage donne un certain nombre d'indications sur la personnalité de Samuel, faisant surtout apparaître son ambiguïté vis-à-vis des sirènes : l'image du fouet électrique souligne au passage la brutalité avec laquelle il n'hésite pas à les traiter dans le cadre de son travail, et la dernière phrase du premier paragraphe laisse entendre que leur nature non-humaine est pour lui synonyme d'infériorité ; dans le même temps, c'est bien l'acte sexuel avec l'une d'elles qui semble avoir réveillé en lui une vitalité jusque-là enfouie à la suite de la disparition de Sadako, conduisant notamment à la réémergence de sa libido et lui accordant par ailleurs un répit inattendu dans une existence passée à penser obsessivement à celle qu'il a perdue. L'évolution de ses rêves – on pourrait dire : leur ouverture à cette « autre » non-humaine alors qu'ils étaient auparavant uniquement peuplés par Sadako – constitue un autre signe sans équivoque du fait qu'un tournant a eu lieu, à la suite d'un contact intime avec une altérité liminaire (située au carrefour entre humanité et bestialité), et qu'il est entré dans une nouvelle phase après celle du pur deuil.

On pourrait alors affirmer que ces quelques phrases thématisent l'un des enjeux principaux du roman, à savoir l'évolution de son personnage masculin ; il ne s'agit cependant pas tant d'une évolution proprement morale ou politique – rappelons qu'il

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 30. Trad. fr., p. 32 : « Il n'avait pas pensé à Sadako pendant la saillie. L'idée le frappa comme un coup de fouet électrique, celui qu'il utilisait sur les sirènes pour les reconduire aux bassins d'alimentation après la monte, avant qu'elles ne retrouvent leur docilité habituelle. Mais penser à Sadako aurait été un sacrilège. Les sirènes n'avaient rien d'humain.

Durant les nuits qui suivirent, Samuel se réveilla en nage et dut se masturber pour réussir à se rendormir. Mais les rêves où il s'accouplait avec la demi-albinos ne se confondaient jamais avec ceux où il se trouvait avec Sadako. Depuis sa mort, pas une seule nuit n'était passée sans qu'il se réveillât, les yeux grands ouverts, dans l'obscurité. La sirène, la masturbation, tout cela était nouveau. »

finira par violer également sa propre fille, la sirène demi-humaine Mia – que d'un parcours de renaissance affective et d'émancipation partielle vis-à-vis de l'aliénation imposée à tous par la yakuza, et jusque-là supportée passivement. D'un point de vue moral, le jeune homme reste en effet du début à la fin d'une grande ambiguïté, qui ne s'exprime pas uniquement dans sa relation avec Mia, analysée plus haut ; son absence de principes clairs est par exemple bien exprimée par une autre occurrence de l'expression négative « non sapeva », portant cette fois sur son rapport à la première sirène qu'il a fécondée (la mère de Mia) et sur l'oscillation entre intérêt et indifférence pour son sort, alors qu'il l'inspecte pour voir comment elle est affectée par la grossesse :

Samuel non sapeva cosa stava cercando. Forse la prova che poteva mandare la mezzaalbina al macello senza farsi scrupoli, e cancellarne anche il ricordo. O al contrario, il segno che quella non era più una bestia ma un nuovo essere umano, trasportato nelle schiere dei suoi simili, rinato grazie allo sperma che lui aveva sparso nel suo corpo. Non riuscì a impedirsi di pensare a Sadako¹¹³⁸.

On observe, en l'espace de quelques phrases, deux expressions (« cancellarne il ricordo » et « impedirsi di pensare ») renvoyant à l'idée d'un contrôle sur sa propre intériorité relevant de l'autocensure et du refoulement, qui transparaît ailleurs dans la répétition d'une expression similaire : « Scacciò il pensiero. [...] Scacciò anche quel pensiero »¹¹³⁹. Ces tentatives le font apparaître comme un personnage à la lâcheté assumée, qui ne souhaite rien d'autre que de ne pas se confronter à ce qui est trop douloureux ou trop complexe. Cette pusillanimité explique sa soumission entière quoique sans enthousiasme aux lois cruelles de la yakuza, dont les dirigeants affichent une perversité et une cruauté qu'il ne partage pas – même si l'épisode de son infiltration parmi le *Mermaid Liberation Front* pourrait au contraire être lu comme le

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 36. Trad. fr., p. 40 : « Samuel ne savait pas ce qu'il cherchait précisément. Peut-être la preuve qu'il pouvait envoyer la demi-albinos à l'abattoir sans aucun scrupule, voir en effacer la trace. [Nous aurions plutôt traduit « en effacer tout souvenir ».] Ou, au contraire, le signe qu'elle n'était plus une bête, mais un nouvel être humain, ramené dans les rangs de ses semblables, renaissant grâce au sperme qu'il avait répandu en elle.

Il ne put s'empêcher de penser à Sadako. »

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 13. Trad. fr., p. 12-13 : « Il chassa cette pensée. [...] Il chassa aussi cette pensée. »

seul où il laisse s'exprimer les pulsions malsaines qui se nichent au fond de lui. Son indifférence face au traitement infligé aux sirènes est ainsi moins le signe d'une insensibilité réelle et totale que le fruit d'un processus de refoulement de toute une vie, visant à l'empêcher de voir en elles des êtres proches de l'humanité – comme le passage cité montre qu'il tendrait à le faire – ; précisons que ce moment d'interrogation ne donnera lieu à aucune prise d'initiative, l'abattage de la sirène en question ne suscitant apparemment en lui aucune émotion particulière, au point qu'elle ne sera plus mentionnée dans la suite du récit. Cette même indifférence presque sans faille de la part d'un personnage principal par ailleurs plutôt banal et représentatif de l'humanité moyenne, dépourvu de qualités extraordinaires – surtout morales – tout en étant susceptible de sentiments et de blessures éminemment humains, est un indice fort de la banalité du mal – pour reprendre la triste et célèbre expression d'Hannah Arendt – qui règne dans l'univers représenté.

Comme c'est très souvent le cas dans les fictions dystopiques, le mécanisme créatif ne relève pas de l'invention pure d'atrocités entièrement étrangères au monde de l'auteure, mais se fonde plutôt sur des aspects de la réalité qui subissent des processus d'exacerbation, de déplacement ou de généralisation – la condition terrible des femmes dans le roman étant éloignée de ce que l'on trouve aujourd'hui dans la plupart des pays occidentaux mais reflétant malheureusement celle qu'elles connaissent toujours dans certaines parties du monde – qui ont pour résultat la création de l'effet d'*estrangement*, ou modification du regard porté sur le réel à travers une défamiliarisation¹¹⁴⁰.

Sans nous pencher plus avant – pour l'instant – sur les problématiques liées à la question animale ou à la condition féminine, nous pouvons identifier la dimension globale de la société contemporaine intensifiée dans le roman. Il s'agit de la réduction des corps – tous les corps, sauf ceux des hommes au pouvoir – au rang de ressources consommables à souhait : les corps animaux abattus et démembrés pour leur chair, les

¹¹⁴⁰ Rappelons que c'est selon Darko Suvin la principale caractéristique de la science-fiction. Voir *supra*, p. 180

corps féminins entièrement soumis au plaisir masculin¹¹⁴¹ et les corps masculins non dirigeants qui n'ont d'autre choix que de servir fidèlement la yakuza s'ils ne veulent pas être éliminés. Ces éléments, et plus encore le pouvoir de vie et de mort que l'organisation criminelle s'octroie sur la totalité des êtres vivant sous son égide, ont motivé le rapprochement du roman par certains critiques avec l'idée de nécropolitique, terme forgé par Achille Mbembe et repris, entre autres, par Rosi Braidotti pour caractériser « l'administration » par les pouvoirs politiques contemporains de la vie sous toute ses formes, y compris celle des autres non-humains et même de la planète¹¹⁴². Ce phénomène et les hiérarchies nouvelles qui lui seraient associées à l'ère du capitalisme tardif suivraient « [la] più strumentale, ristretta et opportunistica logica dello sfruttamento della vita in sé, che è generica e non solo individuale »¹¹⁴³. Il s'agit en quelque sorte de la face sombre du « zoé-égalitarisme » qui, selon Braidotti, devrait caractériser la manière d'être au monde et d'interagir avec les autres êtres du nouveau sujet posthumain.

La brutalité extrême des rapports de force et de la soumission contrainte de toute créature n'appartenant pas à la sphère dirigeante dans *Sirene* répond donc bien au mécanisme dystopique cité plus haut d'extrémisation de certains aspects de la réalité, poussant les lecteurs les moins naïfs à partir des faits les plus choquants émergeant de la narration et de la « xénoencyclopédie » pour porter un regard neuf sur certaines dimensions de leur propre société, en particulier la réification et marchandisation généralisée des corps et de l'existant. C'est là le pouvoir de la meilleure littérature dite « d'anticipation » : non pas prédire purement et simplement l'avenir, mais mettre en lumière des tendances existant dans le présent et pouvant être lues comme des

¹¹⁴¹ Le seul personnage féminin humain approfondi dans le roman est celui de Sadako, qui a été marquée au fer rouge et livrée à un pédophile par son propre père puis est passée de main en main jusqu'à être jugée « trop usée » et pour cette raison donnée en cadeau à Samuel, tout au bas de la hiérarchie de la yakuza. Voir *Sirene*, p. 63.

¹¹⁴² Voir notamment ANTONELLO Pierpaolo, « Post-umano, troppo post-umano : *Sirene* di Laura Pugno », *op. cit.*

¹¹⁴³ BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano*, *op. cit.*, p. 131. Trad. « [la] logique la plus instrumentale, réductrice et opportuniste d'exploitation de la vie en soi, qui est générique et pas seulement individuelle. »

directions que le futur risque de suivre en l'absence de changements importants des comportements¹¹⁴⁴. Cette mise en scène de la transformation du vivant en ressources servant essentiellement au profit économique de quelques-uns inviterait apparemment à placer *Sirene* parmi la dernière "génération" de dystopies identifiée par Muzzioli, celle des dystopies fondées sur la critique des excès du capitalisme, plutôt que parmi les dystopies plus classiques qu'il appelle « totalitaires » ou « despotiques ». Cette étiquette est cependant discutable dans la mesure où, dans les dystopies "capitalistes", la soumission de la population repose essentiellement sur le *soft power* et non sur la coercition violente, comme c'est le cas ici (rappelons entre autres l'épisode montrant la torture et l'assassinat de Hassan, seul ami de Samuel). On observe donc un mélange d'éléments provenant de ces deux filons, ainsi que, comme nous l'avons déjà dit, du troisième filon que Muzzioli considère également comme dystopique, à savoir le genre apocalyptique – auquel on peut notamment relier la décimation de l'espèce humaine par une épidémie mortelle et la prise de pouvoir d'une organisation criminelle, associée à l'absence totale dans le récit d'entités politiques légales. L'œuvre de Pugno s'inscrit donc parfaitement dans la tendance croissante depuis la fin du XX^{ème} siècle, identifiée par le critique et théoricien, au brouillement des frontières entre ces différentes catégories, qui constitue donc une forme ultérieure d'hybridité textuelle, venant dédoubler l'interaction déjà mentionnée entre plusieurs genres (science-fiction, *climate fiction*, manga, mais aussi fantastique) dans la construction du récit.

Un autre aspect intéressant du motif dystopique dans *Sirene* est le fait que l'on ne voit jamais apparaître – ni même nommer – aucun personnage véritablement haut placé dans cette mafia qui, pourtant, conditionne l'intégralité de la vie des différents protagonistes. Ces derniers sont des hommes et des femmes incarnant une certaine

¹¹⁴⁴ Nous renvoyons à notre lecture de *Sirene* ainsi que de *Il pianeta irritabile* et *Il re del magazzino* d'Antonio Porta à la lumière de cette idée : AUBERT-NOËL Amélie, « Jeux de temporalité et intention prophétique : une lecture de trois romans apocalyptiques contemporains », *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 21, 2018. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2360>.

“normalité” et tentant chacun à sa manière de composer avec un pouvoir surplombant et invulnérable, ou au contraire de se rebeller contre lui ouvertement ou par de simples actes secrets – cette seconde option se soldant invariablement par une mort précoce et plus ou moins violente. On peut ainsi parler d’un pouvoir qui n’est aucunement incarné, mais plutôt perçu comme un système déshumanisant et plus fort que chaque individu ; perception renforcée par la révélation, dans les dernières pages, du fait que Samuel était sous étroite surveillance à chaque instant et que ses plans, timides tentatives de se créer un espace de liberté au sein d’un monde totalitaire, n’ont jamais eu la moindre chance d’aboutir.

On peut cependant noter que l’évasion finale de Mia suffit à remettre en question cette invulnérabilité du système opprimant, montrant que ce dernier est susceptible malgré tout de laisser échapper un élément pourtant précieux pour ses projets (rappelons que les dirigeants de la yakuza souhaitent étudier Mia, hybride semi-humaine, afin notamment de trouver un remède au cancer noir qui ravage l’humanité). C’est là que réside peut-être la puissance libératrice d’une conclusion qui, autrement, pourrait sembler peu réjouissante : on découvre finalement l’existence de points faibles, de failles inattendues dans l’état apparemment inexpugnable du pouvoir – à rapprocher du pouvoir hégémonique du capitalisme tout autant que des sociétés totalitaires qui ont inspiré les dystopies les plus classiques –, dont on peut imaginer tirer profit pour nourrir une lutte individuelle ou même collective.

b. Hybride et mythe

Revenons rapidement sur les sentiments ambivalents de Samuel à l’égard des sirènes, car ces derniers peuvent être utiles pour lire le roman à la lumière de l’idée de réécriture et de réappropriation du mythe. L’ambiguïté dont nous avons cité plus haut diverses manifestations dans le présent du récit est en réalité perceptible dès son enfance, notamment dans le contraste entre les souvenirs des deux premières fois où il a vu ces créatures mortes. Dans la première analepse, il est emmené par son père sur

une plage où a lieu « l'Hécatombe », une sorte de suicide collectif de sirènes venues s'échouer pour y mourir ; ses impressions sont profondément négatives et liées à la corporéité et à la mortalité d'êtres censément mythiques :

Le meravigliose sirene erano grandi carcasse in putrefazione, che puzzavano.
Samuel era rimasto deluso¹¹⁴⁵.

La déception du petit garçon peut être lue comme une manière méta-poétique de souligner l'écart entre la figure de la sirène, séduisante et semi-divine, telle qu'elle a été véhiculée par toute la tradition littéraire occidentale, et sa dégradation dans le roman au statut de bête *a priori* privée de toute faculté d'entendement humain, dont le corps est exploité et maltraité de toutes les manières possibles ».

La seconde vision, celle de sirènes empaillées dans un musée et probablement maquillées pour sembler plus humaines, se teinte en revanche dans son souvenir de fascination et d'émerveillement : « Quel giorno, a Samuel le sirene morte erano sembrate meravigliose. Lì, nelle stanze fresche del Museo, non c'era nessun odore¹¹⁴⁶.

Le choix du musée est significatif : il s'agit avant tout du lieu où des objets et parfois des êtres qui ont été vivants (animaux empaillés, momies) sont réifiés, mis à distance et réduits à une dimension esthétique ou de témoignage – d'une civilisation disparue, de la richesse du monde vivant, etc. Ici est donc supprimé un aspect fondamental de la vie (que nous venons d'évoquer), à savoir son incarnation dans un corps périssable avec toutes les dégradations que cela comporte, au profit d'une préservation artificielle visant à susciter l'admiration. La préférence de l'enfant pour cette version du corps étranger que l'on pourrait dire aseptisée et rendue désirable par l'intervention humaine – qui est bien sûr une forme d'appropriation – témoigne encore une fois d'un processus de l'ordre du refoulement, cette fois de la nature réelle de la

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 20. Trad. fr., p. 21 : « Les merveilleuses sirènes étaient d'imposantes carcasses en putréfaction, qui empestaient.

Samuel avait été déçu. »

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 21. Trad. fr., p. 21-22 : « Le jour de sa visite au musée, les sirènes mortes étaient apparues à Samuel comme des êtres merveilleux. Là-bas, dans les salles fraîches, il n'y avait pas d'odeur. »

mort ainsi que de tout ce qui relève de l'« abject »¹¹⁴⁷, dimension ressentie comme intolérable mais pourtant indissociable du statut d'être vivant.

L'opposition entre ces deux visions vient donc préciser celle que nous avons déjà mentionnée entre, d'un côté, les sirènes de la mythologie, êtres semi-divins à la puissance de séduction surnaturelle et réputées invincibles (seul Ulysse parvient à survivre à leur chant aérien), et de l'autre celles de Pugno dont la « dégradation » évoquée dans le chapitre précédent consisterait tout simplement à être devenues ce qu'il y a de plus réel, à savoir des êtres vivants réduits à la pure corporéité. Le corps, qui est à la fois exhibé et nié dans le cas des exemplaires empaillés, est précisément ce qui vient « annuler » le mythe – avec ses sirènes invisibles et intouchables – et inviter l'humanité dévoyée par la logique capitaliste d'exploitation universelle, incarnée par la yakuza, à s'appropriier chaque aspect de leur existence pour en faire de simples ressources à utiliser en vue du profit économique. De plus, l'attractivité irrésistible traditionnellement attribuée aux sirènes se retourne contre elles en justifiant leur exploitation également sexuelle, qui constitue une autre forme de réduction – largement subie par les femmes – au statut de simples corps à disposition.

L'hybridité acquiert donc chez Pugno une valeur bien différente de celle qu'elle possédait dans le cas des sirènes mythiques : d'une association entre un féminin puissant et inquiétant et une bestialité féroce (il s'agissait donc de monstres au sens plein), on passe à l'*intersection* au sein d'une même créature d'aspects relevant de ces deux mêmes pôles, mais perçus ici comme des facteurs justifiant et permettant la réduction au statut de purs corps à disposition des hommes. C'est cela que nous entendions lorsque nous annoncions une portée intersectionnelle du roman : ce dernier nous semble illustrer de manière exemplaire la façon dont l'appartenance à

¹¹⁴⁷ Nous renvoyons aux travaux de Julia Kristeva pour l'analyse du mécanisme de défense psychologique qu'elle appelle « abjection », consistant à rejeter tout ce qui relève de l'« abject », autrement dit tout ce qui vient menacer l'identité du sujet, mais aussi l'ordre et la société – dimension dans laquelle la mort, la maladie et tous les aspects les plus repoussants de la corporéité s'inscrivent bien entendu au premier chef. Voir principalement KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

deux ou plusieurs catégories d'êtres éloignés du « master subject » défini par Plumwood a souvent pour effet de redoubler (ici dédoubler, à travers les deux modes de consommation que sont l'ingestion et le viol) l'infériorisation et l'oppression des minorités – parmi lesquelles *Sirene* invite partiellement à placer les animaux.

Nous précisons « partiellement » car, il est important de le souligner, les sirènes sont les seules “bêtes” auxquelles s'intéresse la narration (on croise également un chien à l'importance narrative très limitée au détour d'une analepse)¹¹⁴⁸ ; loin de nous, par conséquent, l'idée que Pugno aurait voulu véhiculer à travers ce roman un discours clair sur la condition animale en général. Il nous semble en revanche incontestable que l'abattement des barrières entre espèces qu'elle propose à travers la présentation de créatures au statut ontologique trouble met en évidence la multiplicité des facettes et des victimes d'un même pouvoir capitaliste et masculin. Antonello résume bien la réception par la critique de cette dimension politique du roman :

In realtà, come rivelato in varie sedi, c'è una precisa politica in *Sirene*, a partire da una critica a un modello di sviluppo fondato sullo sfruttamento tecnocapitalistico del pianeta e della vita umana e animale, che porta a un mondo ecologicamente implosivo. Un modello dove il maschile ha il controllo su tutto il processo di vita e morte, dove il femminile è soggiogato e reso mero strumento di “godimento”¹¹⁴⁹.

On voit que le discours moral de *Sirene*, s'il n'exclut pas la dénonciation commune à Bazterrica et Message de la cruauté intrinsèque à l'élevage industriel, est beaucoup

¹¹⁴⁸ C'est une différence notable avec *Cadavre exquis*, dans lequel la centralité de l'intérêt pour les animaux se traduit notamment par des évocations récurrentes de la rupture tragique marquée par leur disparition, par exemple p. 138 : « depuis qu'il n'y a plus d'animaux, un silence résonne, omniprésent [...]. Tout semble être à l'arrêt, comme si les gens attendaient que le cauchemar prenne fin. » Le personnage principal, dans un épisode un peu à part, traverse un zoo abandonné dans lequel il s'abandonne à la nostalgie (apparemment partagée par certains) de l'époque où la planète était habitée par tous ces êtres vivants, et y rencontre avec stupéfaction et émotion une portée de chiots avec qui il passera un long moment à jouer, leur donnant des noms et se souvenant de ses propres chiens qu'il a été obligé d'abattre à l'époque de l'épidémie (*Ibid.*, p. 153-165).

¹¹⁴⁹ ANTONELLO Pierpaolo, « Post-umano, troppo post-umano : *Sirene* di Laura Pugno », *op. cit.*, p. 161. Trad. « En réalité, comme cela a été révélé en plusieurs lieux, il y a une politique précise dans *Sirene*, partant d'une critique du modèle de développement fondé sur l'exploitation techno-capitaliste de la planète et de la vie humaine et animale, qui mène à un monde écologiquement dévasté. Un modèle où le masculin a le contrôle sur tout le processus de vie et de mort, où le féminin est assujéti et devenu un simple instrument de “jouissance”. »

plus vaste et, pourrait-on dire, plus vague, sans pour autant que l'on puisse un instant considérer le roman comme apolitique¹¹⁵⁰. Il concentre dans une narration limpide mais presque décharnée certains des principaux critères classiques de marginalisation et d'exploitation – la féminité, la non-humanité mais aussi la "race" (dans la mesure où les dirigeants yakuza sont exclusivement japonais et toutes les autres ethnies condamnées soit à les servir, soit à rester hors de la ville sous-marine nommée Underwater et donc à mourir du cancer noir) –, si bien que l'on peut y lire, plus que la critique d'une forme particulière d'oppression, l'affirmation d'un lien structurel entre diverses formes de domination fondées sur les mêmes mécanismes et exercées par le même sujet dominant. Il est temps d'approfondir notre analyse de l'association plus spécifique, placée au cœur du roman, entre les deux premiers critères, c'est-à-dire le rapprochement entre la condition féminine et la question animale.

c. *Un roman écoféministe ?*

Si l'on ne dispose pas aujourd'hui de documents ou d'affirmations de Laura Pugno permettant de reconstituer les influences théoriques qui pourraient se trouver cachées derrière ses œuvres, nous pouvons citer au moins un entretien dans lequel elle se montre tout à fait consciente de l'association millénaire, au cœur de notre culture, entre naturel et féminin :

Nel mio romanzo d'esordio, *Sirene*, che è uscito nel 2007, le sirene sono figure dei confini tra il femminile e l'animale, e sono oggetto di una mercificazione per scopi riproduttivi, possiamo dire, ma anche per scopi commerciali. È un tema, non è solo una metafora, anche se ogni romanzo si può leggere in chiave metaforica. In questo senso, se lo leggiamo in chiave meno metaforica, naturalmente andiamo a parare verso un discorso sull'ambiente,

¹¹⁵⁰ On peut reprendre la formulation par Raffaele Donnarumma du rapport entre *Sirene*, le genre de la science-fiction et la dimension morale ou politique de l'écriture : « Se i due vizi opposti della fantascienza sono costruire allegorie didascaliche, o abbandonarsi alla pura immaginazione, questo romanzo resiste sia all'apologo dimostrativo, sia all'evasione. Il narratore tace, e non trae una morale esplicita. [...] Alla fine, Laura Pugno racconta un sogno spaventoso, la cui forza sta, più che in quanto può essere interpretato e ridotto con le chiavi della logica diurna, in quanto vi resiste con la sua voce perturbante, renitente a una razionalizzazione compiuta. » DONNARUMMA Raffaele, Laura Pugno, *Sirene, Allegoria*, n° 57, 2018. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.allegoriaonline.it/240-laura-pugno-qsireneq>. Consulté le 14 mai 2022.

sull'écologie, ma è anche molto forte il tema del femminile e la coincidenza tra femminile e natura. Una coincidenza su cui personalmente nutro molti dubbi, perché spesso è adoperata per rafforzare quelle che sono, diciamo così, le convinzioni sulla natura profonda della donna, che invece è molto più varia di quanto non venga fatta normalmente credere. Però, essendo comunque un'immagine attiva nelle menti, sia di quanti lavorano sulla differenza femminile sia di quanti la contrastano, è comunque qualcosa con cui bisogna fare i conti¹¹⁵¹.

Nous pouvons remarquer au passage qu'elle met dans cette citation l'accent sur la composante écologique de son texte plus que sur la question animale ; si cette prééminence perçue par l'autrice elle-même peut étonner lorsque l'on songe à l'environnement et au thème centraux de *Sirene*, force est de reconnaître, si on le lit avec attention, que la condition animale n'est en effet pas le sujet du roman. En particulier, la souffrance animale n'y est pratiquement pas représentée (sauf lors de la scène de chasse sur laquelle nous reviendrons et lors du viol de Mia par Samuel), puisque les créatures concernées passent la quasi-totalité de leur existence dans un état de léthargie induit par la drogue – tandis que les dénonciations de l'élevage intensif, à l'époque contemporaine, se fondent en grande partie sur la monstration et le rejet des souffrances que cette pratique implique à chaque phase de la vie des bêtes. D'autres sujets liés sont malgré tout évoqués de manière implicite, comme l'insensibilité préalable ou induite nécessaire à réaliser sans sourciller l'abattage du bétail¹¹⁵² ou le

¹¹⁵¹ Entretien avec Mariarita Valentini pour le compte de l'Ordine degli Psicologi del Lazio, réalisé dans le cadre du « Tuscia Operafestival », à Viterbe, le 11 juillet 2015. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=fh3E36BF8B4>. Trad. « Dans mon premier roman, *Sirene*, qui est paru en 2007, les sirènes sont une figure des frontières entre le féminin et l'animal, et font l'objet d'une marchandisation à des fins, pourrait-on dire, de reproduction, mais aussi à des fins commerciales. C'est un thème, et pas seulement une métaphore, même si tout roman peut être lu de manière métaphorique. En ce sens, si on le lit de manière moins métaphorique, on se dirige naturellement vers un discours sur l'environnement, sur l'écologie, mais le thème du féminin et de la coïncidence entre féminin et naturel est également très fort. Une coïncidence sur laquelle j'ai personnellement de nombreux doutes, parce qu'elle a souvent été utilisée pour renforcer ce que l'on peut appeler les convictions sur la nature profonde de la femme, qui est en réalité beaucoup plus variée que ce que l'on nous fait habituellement croire. Cependant, comme il s'agit d'une image active dans les esprits, tant de ceux qui travaillent à cette différence féminine que de ceux qui la combattent, c'est malgré tout une chose à laquelle il faut se confronter. »

¹¹⁵² On pourrait également percevoir une allusion cachée aux souffrances induites chez les hommes et femmes travaillant dans les abattoirs dans la mention d'une propension au suicide augmentée chez les employés des élevages de sirènes – bien qu'il s'agisse aussi et avant tout d'une référence au mythe

contraste entre la demi-vie privée de tout stimulus des bêtes d'élevage et la vitalité qui se dégage de la toute fin du récit, lorsque l'on voit Mia se mouvoir en toute liberté dans les eaux sauvages de l'océan. La critique explicite des pratiques d'élevage et de leur cruauté est reléguée en périphérie de la narration, à savoir dans la bouche des militants du *Mermaid Liberation Front*, perçus par le personnage principal comme des fanatiques. Les passages les plus choquants du roman sont en réalité les analepses portant sur le passé de Sadako, confirmant l'affirmation de Pugno selon laquelle le « thème du féminin » serait plus immédiatement affronté que celui de l'animalité.

La dimension à proprement parler écologique du roman paraît elle aussi, à première vue, assez secondaire : le cancer induit par le soleil noir est certes apparu à la suite d'un changement dans l'atmosphère, mais la responsabilité de l'activité humaine dans cette mutation n'est pas mentionnée, la seule « faute » morale de l'humanité pointée du doigt par les militants étant l'assujettissement des sirènes. L'épidémie et l'écroulement de la société découlant d'une forme de rébellion de l'environnement – hypothèse rapportée dès le début du roman, mais comme en passant, par une comparaison conférant à ces événements une valeur potentiellement spirituelle : « il sole sembrava voler divorare l'umanità come un dio maligno. Un dio azteco che chiedeva sacrifici »¹¹⁵³ – ne sont d'ailleurs tout simplement pas le sujet de l'histoire, mais plutôt son prétexte, puisqu'ils sont la raison pour laquelle les humains les plus riches se sont réfugiés sous l'eau et ont découvert les sirènes. Un autre thème éminemment écologique, celui de l'extinction, est présent à travers la menace évidente d'une disparition totale de l'humanité, mais aussi à travers l'indication, toujours dans les premières pages, que les sirènes sont une espèce « in estinzione » (« en voie d'extinction »)¹¹⁵⁴. Là encore, on peut dire que le « thème écologique » n'est pas véritablement central en tant que tel bien qu'il imprègne tout le roman.

originel, dans lequel le chant des sirènes poussait les marins à se jeter à la mer, allant au-devant d'une mort certaine.

¹¹⁵³ *Sirene*, p. 16. Trad. fr., p. 15 : « le soleil semblait vouloir dévorer l'humanité, tel un dieu mauvais. Un dieu aztèque qui aurait exigé des sacrifices. »

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

Notre hypothèse est qu'une lecture à la lumière des thèses écoféministes – aussi bien celles de Val Plumwood que du féminisme végétarien incarné par Carol Adams – peut apporter un éclairage utile à la compréhension des enjeux à la fois écologiques, animalistes et féministes du roman, précisément en montrant que ces derniers sont profondément enchevêtrés et qu'il n'y a guère de sens à vouloir les traiter séparément.

Revenons sur les déclarations faites par Pugno dans l'entretien cité plus haut : elle identifie des « thèmes » qu'elle présente comme distincts, avec d'un côté la question des frontières entre femmes et animaux, dont le brouillement dans le roman ferait apparaître l'assujettissement commun à des logiques « reproductives » et « commerciales », et de l'autre le problème de la supposée proximité entre féminin et naturel, dont l'autrice affirme se méfier tout en reconnaissant la nécessité de s'y confronter, du fait de sa prégnance dans la culture et l'imaginaire occidentaux. Nous traiterons comme annoncé ces problématiques de manière conjointe, à la lumière des travaux écoféministes avançant l'hypothèse d'une association symbolique et idéologique entre les pôles du féminin, de la nature et de l'animalité (avec ses implications spécifiques comme la corporéité, l'instinct, l'éloignement de la raison), qui aurait été construite par le « master subject » précisément dans le but de justifier et d'asseoir sa domination sur l'ensemble des êtres relevant de ces catégories.

Proximité dans l'oppression ?

La proximité de la féminité avec la nature (qui est incarnée avant tout par les créatures éponymes) est suggérée de différentes manières dans *Sirene*¹¹⁵⁵, sans qu'aucun diagnostic soit posé quant à son caractère essentiel ou au contraire profondément culturel. Nous avons déjà mentionné le rapprochement explicite de conditions existentielles marquées par la domination masculine, qui est

¹¹⁵⁵ C'est d'ailleurs le thème central d'un article d'Irene Cecchini proposant une lecture comparée de *Sirene* et de deux autres romans contemporains. Voir CECCHINI Irene, « La "Marâtre Nature" et la femme *révoltée* : visions subversives chez Marie Darrieussecq, Laura Pugno et Han Kang », *op. cit.* L'autrice y affirme entre autres choses que dans ces textes, « l'abus du corps » constitue l'« expression la plus évidente de l'hybridité entre femme et nature » (p. 45).

principalement véhiculé par l'histoire de Sadako ; sans revenir dessus dans le détail, rappelons qu'elle a été littéralement considérée comme une propriété pouvant être vendue ou offerte par son père et par les autres hommes, avant de rencontrer Samuel avec qui elle a pu enfin vivre deux années « perfettamente felici » (« parfaitement heureuses »)¹¹⁵⁶. Outre l'évidence de la similarité de l'exploitation sexuelle subie par la jeune fille japonaise et par les sirènes « demi-albinos » dans les bordels yakuza, une relecture de l'épisode de sa découverte par Samuel – qui la trouve en rentrant chez lui attachée et bâillonnée sur son lit – la montre, sans le dire, comme un animal sauvage, blessé et affolé, qu'il faut prendre le temps d'appivoiser : elle tente de le mordre lors de sa première tentative de la libérer, et il doit attendre plusieurs heures en restant à distance et en lui chantant « una specie di nenia, di ninna nanna per tranquillizzarla » (langage non verbal)¹¹⁵⁷. Traumatisée et apeurée, elle mettra un long moment à lui faire confiance et à lui parler, restant d'abord enfermée dans un mutisme semblable à celui des bêtes et qui peut ici être vu comme une barrière de protection (« All'inizio [...] Sadako non parlava »¹¹⁵⁸).

L'animalisation de ce personnage est clairement liée aux traumatismes que lui a causés le traitement infligé par les hommes yakuza, et qui expliquent au moins en partie la profonde connexion qu'elle ressent avec les sirènes – partageant avec elles les violences subies et les mêmes bourreaux. Il est particulièrement intéressant de remarquer que sa féminité, de toute évidence perçue comme un élément de ressemblance avec les créatures hybrides, inspire des fantasmes étonnants même à des hommes *a priori* un peu moins perméables aux pulsions destructrices qui animent les dirigeants yakuza, comme Samuel et son ami Hassan :

¹¹⁵⁶ *Sirene*, p. 64.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 62. Trad. fr., p. 75 : « [en fredonnant] pour l'apaiser une sorte de chanson douce, de berceuse [...] »

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 61. Trad. fr., p. 74 : « Au début [...], Sadako ne parlait pas. » La question du langage, et plus précisément du refus de la langue des hommes au profit d'autres langages par certains personnages féminins de Pugno, a un rôle central dans la lecture *posthuman* (post-humaine plus que posthumaniste) proposée par Tabanelli dans son article « Al di là del corpo », *op. cit.*

Guardare Sadako ubriacarsi era una gioia. Ti faceva venire voglia di drogarla, diceva Hassan, di tenerla costantemente drogata.

[...]

Quando Sadako era morta, Samuel aveva pensato di divorare il corpo, prima che lo cremassero. Mangiare la sua carne voleva dire averla dentro di sé per sempre. [...] Oppure avrebbe potuto imbalsamarla¹¹⁵⁹.

On ne peut qu'être frappé de voir formuler, en l'espace de quelques lignes, trois désirs différents suscités chez les hommes et notamment chez celui qui l'aimait par la charmante Sadako, désirs dont chacun correspond à des pratiques réservées soit aux animaux de manière générique (l'embaumement ou taxidermie, il est d'ailleurs précisé juste après que la maison de Hassan est pleine de « bêtes empaillées »), soit aux sirènes (elles sont constamment narcotisées et abattues pour servir de nourriture de choix). Le fait même que ces fantasmes soient exprimés sans penser à mal par des personnages se montrant, par ailleurs, bienveillants voire aimants envers la jeune fille, fait implicitement apparaître à quel point l'imaginaire des hommes, dans la réalité du récit, est imprégné d'images de domination et de réification directement inspirées par les pratiques qui entourent l'élevage des sirènes, et qui conditionnent par extension leur rapport au féminin en général.

Cette circulation des désirs entre une espèce et l'autre est permise par la proximité évidente, et tout à fait consciente dans l'esprit de tous, entre les êtres hybrides asservis et les « femelles » humaines, qui vient aussi agir directement sur l'imaginaire et les pratiques sexuels de beaucoup – y compris de Samuel et de Sadako, dont une analepse rapporte un fantasme on ne peut plus éloquent :

L'idea di Sadako tra le sirene femmine mandate alla monta lo eccitò come sempre. Era la sua fantasia erotica favorita, quando lei era viva. Spesso, a letto, infilando una mano tra le sue gambe, gliela aveva descritta nei dettagli. A Sadako l'idea piaceva¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 64. Trad. fr., p. 79 : « Regarder Sadako s'enivrer était un vrai bonheur. Cela donnait envie de la droguer, comme disait Hassan, de la maintenir constamment sous les effets de la drogue. [...] Quand Sadako était morte, Samuel avait pensé dévorer son corps, avant qu'on ne l'incinère. Manger sa chair signifiait l'avoir en lui pour toujours. [...] Ou bien il aurait pu l'embaumer. »

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 36. Trad. fr., p. 40-41 : « L'imaginer [Sadako] au milieu des sirènes femelles destinées à la monte l'excita, comme à chaque fois. C'était son fantasme érotique préféré, quand elle était encore en vie. Souvent, au lit, tandis qu'il glissait sa main entre ses cuisses, il lui décrivait la scène en détail. Sadako aimait cette idée. »

Ce passage n'est que l'une des innombrables manifestations dans le roman de la confusion ontologique et morale qui règne dans cet univers où deux espèces si proches sont amenées à vivre dans une promiscuité bien entendu exempte de toute égalité ou réciprocité.

Citons encore une rumeur mentionnée pour illustrer la ressemblance encore plus importante des « demi-albinos » avec des filles ou des femmes :

le mezzoalbina [...] erano le sirene più simili alla femmina della specie sapiens. Si raccontava di uno yakuza che faceva accoppiare la moglie con una mezzoalbina per filmarla. Se la donna fosse consenziente o costretta, la storia non lo diceva¹¹⁶¹.

La précision finale est importante, explicitant le caractère désormais jugé secondaire du consentement des femmes – dont certaines peuvent bien entendu partager les fantasmes pervers de leurs compagnons –, tout comme celui des sirènes est systématiquement balayé et nié. La dystopie est donc bien aussi celle d'une « culture du viol » généralisée, que seul l'amour hors norme de Samuel et Sadako vient remettre en question (rappelons au passage que le même Samuel finira par violer sa propre fille Mia, précisément alors qu'il sera en proie à une sorte de confusion mentale le poussant à y voir une copie de Sadako¹¹⁶²). Plus largement, les modalités d'énonciation sont significatives : les formes impersonnelles insistant sur la nature incertaine des faits évoqués (« Si raccontava », « la storia non lo diceva ») souligne encore une fois la nature avant tout mentale de l'impact occasionné sur la culture par l'assujettissement des sirènes : il s'agit bien entendu d'une modification des pratiques, mais qui s'accompagne voire découle de profonds changements advenus dans les consciences, dans les représentations des rapports entre les sexes et entre les espèces.

C'est comme si la capture et l'exploitation multiforme de ces créatures mi-bêtes mi-femmes avait eu pour corollaire de débrider définitivement les pulsions de domination

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 33. Trad. fr., p. 36 : « les demi-albinos, avec leur peau blanc argenté légèrement plus douce que les autres, étaient les sirènes les plus semblables à la femelle de l'espèce homo sapiens. On raconte qu'un yakuza faisait s'accoupler son épouse avec une demi-albinos en vue de la filmer. L'histoire de ne dit pas si la femme était consentante ou forcée de s'y soumettre. »

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 111-112.

et de destruction du sujet masculin, jusque-là en bonne partie inhibées par une société qui s'est par ailleurs effondrée et a laissé place à un système basé sur l'anomie et l'amoralité. À moins que ce ne soit le contraire, et que l'oppression sans limite des sirènes ne soit que le reflet d'une dégradation de la condition féminine déjà en acte dans l'univers dystopique imaginé par l'autrice. Dans tous les cas, on peut y lire en négatif une confirmation du principe déjà professé par les penseurs de l'Antiquité favorables au respect des animaux : à savoir que la bonté envers ces derniers serait propédeutique à la bonté envers les humains, tandis qu'à l'extrême, le fait de se montrer cruel envers les bêtes présagerait d'une capacité latente à faire également du mal à ses semblables.

D'autre part, le lexique employé dans le passage que nous venons de citer (« la femelle de l'espèce sapiens ») illustre de façon paradigmatique la rhétorique d'animalisation dont les femmes sont souvent victimes, et tout particulièrement en contexte d'agression ou de soumission sexuelles, tandis que les faits rapportés rappellent des pratiques existantes dans les milieux pornographiques les plus extrêmes, où l'on n'hésite pas à provoquer et montrer des rapports sexuels contraints entre des êtres humains, généralement de sexe féminins, et les espèces d'animaux les plus variées. Ce penchant de la perversité humaine pour les accouplements "contre nature" est une manifestation éclatante de la complexité de la dialectique humain/non-humain, dans la mesure où il n'est possible que parce que l'animal représente à la fois un être proche de nous avec lequel il est possible d'entrer en relation, y compris sexuelle, et cet *autre* par excellence dont l'altérité est bien ce qui explique le mélange de fascination et de dégoût suscité par l'imaginaire zoophile. Le choix fait par Pugno de mettre au centre de cette histoire de quasi-cannibalisme institutionnel des êtres hybrides a donc pour effet – entre autres – de démultiplier cette tension entre proximité et éloignement, et par conséquent d'accentuer le malaise causé par les interactions multiples, sous le signe de la domination et de la perversité, entre des êtres appartenant à deux espèces différentes.

Tentons à présent de mettre au jour d'autres facettes, moins négatives, de la proximité de Sadako, perçue par elle-même comme par les personnages qui l'entourent, avec ces êtres qui la fascinent : s'agit-il exclusivement d'une identification dans la souffrance et la soumission ? Et les rapports si inégaux entre les espèces (et implicitement entre les sexes) sont-ils véritablement acceptés comme immuables par l'ensemble de la société disloquée présentée dans *Sirene* ?

Responsabilité, spiritualité et utopie post-humaine

Sadako est une figure complexe, qui n'est pas associée uniquement à une certaine animalité mais aussi à l'élément végétal : il est fait mention de son odeur « douce, végétale, di vaniglia » (« douce, végétale, de vanille »)¹¹⁶³, et une autre analepse décrit les soins qu'elle prodiguait aux plantes de leur terrasse :

Quando era ancora sana, e anche dopo, finché era riuscita a stare in piedi, Sadako curava il terrazzo. Sotto le sue cure, fiori e foglie acquistavano una consistenza nuova. A volte, Samuel pensava che nelle piante di Sadako si stesse sviluppando una forma di intelligenza. Il sole che uccideva gli uomini sembrava gonfiarle di vita meravigliosa. Forse erano destinate a ereditare la Terra¹¹⁶⁴.

Ce bref passage est riche de suggestions. On peut avant tout y déceler des traces de l'association traditionnelle de la féminité avec la notion de *soin*, à travers l'insistance apportée par le polyptote *curava-cure* mais aussi le contraste, formulé juste après, avec le refus ou l'incapacité de Samuel à poursuivre cette tâche. On notera d'ailleurs au passage que l'univers dystopique dépeint dans le roman est d'une cruauté telle que l'idée même de s'occuper d'un autre être de manière désintéressée semble presque exclue *a priori*, la logique instrumentale dominant sans partage les restes d'une société moribonde ; on se trouve donc littéralement à l'opposé de l'évolution appelée de ses

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 27. Trad. fr., p. 29 : « Quand elle était encore saine, et même après, tant qu'elle pouvait se tenir debout, Sadako prenait soin de la terrasse. Entre ses mains, les fleurs et les feuilles prenaient une consistance nouvelle. Parfois, Samuel pensait que dans les plantes de Sadako se développait une forme d'intelligence. Le soleil qui tuait les hommes semblait gorger les végétaux d'une vitalité merveilleuse. Peut-être étaient-ils destinés à hériter de la Terre. »

vœux par Plumwood et d'autres écoféministes, vers un abandon de l'individualisme et de l'instrumentalisme au profit de l'avènement d'une société dans laquelle les valeurs de soin – précisément –, mais aussi d'attention et de relation, seraient désormais partagées par tout le monde et non confinées à la sphère féminine¹¹⁶⁵.

Plus explicite est l'allusion à un motif classique de l'imaginaire post-apocalyptique (plus post-humain qu'écoféministe) : la possibilité qu'une autre espèce ou un autre règne – en l'occurrence le règne végétal – supplante l'humanité dans le rôle de maître de la planète après sa disparition. On retrouve également l'idée, déjà observée lors de notre analyse de l'analepse concernant les origines du gigantesque chêne vert au début de *Il pianeta irritabile*, que la nature et en particulier la végétation pourraient se nourrir de ce qui détruit l'humanité et ainsi finir par prospérer sur ses cendres. On ajoutera à ce parallèle intertextuel un autre écho, cette fois intratextuel : cette mention, discrète et apparemment anodine, de l'éventualité que les végétaux soient destinés à « ereditare la Terra » vient agir comme un reflet ou dédoublement de la thèse formulée dès le début du récit de manière ambiguë, passant sans transition de l'imparfait, temps de la narration, à une association futur-présent semblant retranscrire les pensées de Samuel :

Tutto stava ritornando selvaggio. Underwater, i Territori, l'oceano. Le sirene smetteranno di vivere in fondo al mare e ci succederanno sulla Terra. Non le abbiamo addomesticate, non ancora. Le teniamo prigioniere, mangiamo la loro carne. Ma non siamo riusciti a domesticarle¹¹⁶⁶.

Ce passage est l'un des seuls où l'on voit le personnage principal se formuler des questionnements sur la place de l'être humain et sa relation à l'espèce « sœur » des sirènes », expression qui renvoie aux conceptions du *Mermaid Liberation Front* ainsi que de Sadako mais qui se trouve faire écho à un souvenir d'enfant de Samuel évoqué dans

¹¹⁶⁵ Cf. PLUMWOOD Val, « Conclusion. Changing the Master Story », in *Feminism and the Mastery of Nature*, op. cit., p. 190-196.

¹¹⁶⁶ *Sirene*, p. 19. Trad. fr., p. 19 : « Tout redevenait sauvage. Underwater, les Territoires, l'océan. Les sirènes cesseront de vivre dans le fond de la mer et nous succéderont sur Terre. Nous ne les avons pas domestiquées, pas encore. Nous les gardons prisonnières, nous mangeons leur chair. Mais les domestiquer, nous n'y sommes pas encore parvenus. »

la page précédente : après l'assassinat de sa mère enceinte, il a longtemps été convaincu (à la suite d'un rêve) que les membres de la yakuza auraient extrait de son ventre « una minuscola sirena già formata, viva nell'amnio » (« une minuscule sirène déjà formée [...], encore vivante dans le liquide amniotique »)¹¹⁶⁷ et l'auraient dévorée. Cette conviction du petit garçon, dont il ne sera plus jamais fait mention, vient encore renforcer l'ambiguïté du personnage que l'on connaît adulte et insensible aux créatures dont il est chargé de surveiller la vie et la mort, puisque l'on découvre qu'il a pourtant littéralement grandi dans une conviction, ou un fantôme, de fraternité avec elles.

D'autre part, outre le parallélisme évident entre le syntagme « ci succederanno sulla Terra » et celui cité plus haut portant sur les plantes (« forse erano destinate a ereditare la Terra »), on notera dans cet extrait une allusion pour l'instant implicite au lien direct qui pourrait exister entre l'asservissement imposé aux sirènes par les humains et le sort tragique de ces derniers, qui selon les militants pro-sirènes ne serait qu'une punition divine bien méritée. Dans les dernières pages du roman, on verra d'ailleurs Samuel, malade et condamné à une mort plus ou moins proche, mais aussi probablement transformé par les dernières semaines passées à s'occuper de Mia et à trembler pour elle, donner finalement du crédit à cette hypothèse, tout en conservant une attitude ironique vis-à-vis des « fanatiques » :

Forse avevano ragione i fanatici del Mermaid Liberation Front, i suoi vecchi amici, che veneravano le femmine di sirena come dèe. Yemanjà-Inaè, in carne dolcissima e coda di pesce. (Ignoravano i maschi, enormi e lenti, ben poco adatti a incarnare un dio.) Che dicevano che il cancro nero era il giorno del giudizio sulla Terra. L'epidemia sarebbe cessata solo quando l'umanità avesse restituito le sirene all'oceano, venerandole, mettendosi al loro servizio¹¹⁶⁸.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 122-123. Trad. fr., p. 157-158 : « Peut-être les fanatiques du Mermaid Liberation Front avaient-ils raison, ces vieux amis qui vénéraient les sirènes femelles comme des déesses. Yemanjà-Inaè, à la peau très douce et dotée d'une queue de poisson. (Ils ignoraient les mâles, énormes et lents, bien peu adaptés à incarner une divinité.) Ils disaient que le cancer noir était le jugement dernier sur Terre. L'épidémie cesserait le jour où l'humanité rendrait les sirènes à l'océan, en les honorant, en se mettant à leur service. »

Cet extrait illustre la façon dont le *Mermaid Liberation Front* est traité dans tout le roman. Ses évocations sont avant tout les seules occasions où l'on peut percevoir un résidu de spiritualité au sein de la société effondrée, régie par des logiques purement matérialistes et d'un cynisme total. Il s'agit d'une spiritualité païenne, tournant autour de l'adoration (noter le polyptote « veneravano »-« venerandole ») d'une divinité profondément liée à des créatures existantes, non-humaines et pouvant être au moins en partie considérées comme des avatars des puissances de la nature, actuellement dominées par l'humanité mais capables de la balayer. Cette nouvelle religiosité est cependant clairement tournée en dérision par le discours indirect retranscrivant les pensées du personnage principal, et ce, bien qu'il donne apparemment raison à ceux qu'il taxe de fanatisme (voir le substantif « i fanatici » et surtout la parenthèse introduisant un élément de grotesque avec la mise en contraste entre la fascination exercée par les sirènes « femelles » et l'apparence de leurs mâles qui, rappelons-le, ressemblent à des dugongs). Ce traitement rhétorique peut être interprété comme une métonymie du rapport plus global du roman au mythe et au sacré : à savoir un rapport profond et structurant, mais relevant de la dégradation voire de la suppression complète.

Notons en outre qu'il n'est pas insignifiant de trouver des personnes « vénérant » des créatures de sexe féminin et insistant sur cette caractéristique, dans un univers où la féminité sous toutes ses formes semble faire l'objet de l'assujettissement le plus brutal. Tout cela nous permet de préciser encore le statut d'antihéros du personnage dont la narration suit le point de vue : non seulement il est un rouage consentant du système d'oppression, mais il est, encore à la fin du récit, intimement empli d'une hostilité moqueuse vis-à-vis de ce qui apparaît comme la seule force ayant opposé une résistance active à tous les aspects les plus caractéristiques de la société dystopique – exploitation de la nature et du non-humain, domination sexuelle, refoulement et élimination de tout élan de spiritualité.

Apocalypse et monde post-humain

Ces réflexions nous donnent en outre l'occasion de faire un point sur la question du mélange des genres dans le roman, et sur leur lien avec sa lecture possible comme d'une tentative de préfigurer le « post-humain » au sens le plus littéral.

Parmi les différents sous-genres déjà mentionnés, c'est ici la distinction entre dystopie, roman apocalyptique et roman post-apocalyptique qui s'avère particulièrement compliquée. En effet, si *Sirene* relève bien de la troisième option dans la mesure où la société y est présentée comme déjà effondrée, ainsi que de la première dans la mesure où cette même société a laissé la place à une nouvelle organisation sociale clairement basée sur l'abus et la violence, c'est cependant la seconde hypothèse générique qui est mise en avant dans les derniers extraits cités : la narration, les pensées et les discours des personnages insistent sur le fait que la disparition de l'humanité, sans être encore actée, est un processus déjà bien entamé et risque de finir par être totale en l'absence d'un retournement de situation. S'ensuit logiquement que l'oppression des sirènes n'est pas destinée à durer éternellement et qu'elles finiront par sortir vainqueures de cette lutte entre espèces dans laquelle elles semblent écrasées et réduites à la plus pure passivité, mais pour laquelle elles sont en réalité bien mieux armées du fait de leur immunité contre les rayons du soleil. Cette issue probable de la situation globale – préfigurée par la libération finale de Mia – invite à lire la fin du roman comme une tentative d'imaginer le « post-humain » au sens propre, c'est-à-dire l'état du monde après la disparition de notre espèce et les types de subjectivité qui pourront y subsister :

Sirene di Pugno diventa un tentativo impossibile di pensare il dopo-umano; il non-umano, senza mente, senza linguaggio, come una assoluta alterità, come un'assoluta impossibilità, come unica possibilità di salvezza dell'animale¹¹⁶⁹.

¹¹⁶⁹ ANTONELLO Pierpaolo, « Post-umano, troppo post-umano », *op. cit.*, p. 171. Trad. « *Sirene* de Laura Pugno devient une tentative impossible de penser l'après-humain ; le non-humain, sans esprit, sans langage, comme une altérité absolue, comme une impossibilité absolue, comme l'unique possibilité de salut pour l'animal. »

Le monde après l'humain est un motif récurrent depuis les débuts de la littérature d'anticipation mais s'est configuré peu à peu comme un problème représentationnel crucial pour ce genre, au fur et à mesure que la menace concrète de la fin de l'humanité a pris de l'ampleur et que la conscience de sa responsabilité dans la destruction de la planète et de ses autres habitants a fait son chemin dans les esprits. Ce problème, qui a fait l'objet de développements intéressants notamment par Simona Micali¹¹⁷⁰, se présente ainsi : comment représenter un monde débarrassé de l'humain avec les instruments fournis par son langage (qui aura logiquement disparu lui aussi) et alors que plus aucune conscience humaine ne sera plus présente pour porter un regard sur cette réalité et pour l'interpréter ? On peut ajouter qu'il s'agit en quelque sorte de la version la plus extrême du défi lancé à la littérature et promu par la zoopoétique, consistant à tenter de proposer des visions forcément partielles et approximatives de réalités radicalement non-humaines, telles que la perception du monde d'autres espèces animales. Les deux problématiques se rejoignent dans ce cas précis, de manière d'ailleurs logique, puisque le règne animal est le plus proche de nous et donc celui dans lequel il est le moins impensable de se projeter pour tenter d'observer le monde futur avec une perspective non-humaine. La très brève incursion finale dans la subjectivité de la sirène demi-humaine, qui est le seul moment où la focalisation s'écarte d'un point de vue humain, peut effectivement être lue (notamment à la lumière de la dernière phrase, souvent citée : « La mente di Mia era tabula rasa »¹¹⁷¹) comme l'anticipation de ce à quoi pourraient ressembler la planète et la vie une fois libérées du joug, matériel et épistémique, de notre espèce.

À côté de cette paradoxale utopie post-humaine (qui n'a naturellement rien d'utopique pour l'humanité elle-même), certains critiques décèlent dans le roman une autre lueur d'espoir cette fois-ci plus proprement posthumaniste ; le principal argument en faveur de cette lecture est l'hybridité de Mia, comme le résume bien

¹¹⁷⁰ Voir supra, p. 192-196.

¹¹⁷¹ *Sirene*, p. 134. Trad. fr., p. 172 : « L'esprit de Mia était *tabula rasa*. »

Marco Amici : « Mia, who is immune to the *cancro nero*, embodies hope and expectation of survival for a new, hybrid form of the human »¹¹⁷².

Amici précise cependant que cette espérance portée par la découverte de la possibilité réelle d'hybrider les deux espèces est contredite par la conclusion du récit, dans laquelle Mia se comporte en tout et pour tout comme une sirène (quoique carnivore, contrairement à ses congénères) et oublie complètement son expérience passée au contact de l'humanité – y compris son père, Samuel. Nous ajouterons par ailleurs que l'éventualité d'une hybridation plus systématique, si elle pourrait en théorie déboucher sur une réalisation effectivement utopique, donne lieu dans *Sirene* à des spéculations de la part de la yakuza qui en mettent plutôt en évidence les potentialités dystopiques – puisqu'il est évident que l'hybridation en question impliquerait une nouvelle forme d'exploitation des sirènes et peut-être des expérimentations sur l'être humain, et non un mélange libre et joyeux entre les deux espèces¹¹⁷³. On voit d'ailleurs dans les toutes dernières pages l'attention de la yakuza être détournée de cette question par la découverte du fait que les membres d'une autre population, cette fois humaine, s'avèrent être eux aussi immunisés contre le cancer noir, leur probable réduction au statut de cobayes non consentants étant annoncée avec un cynisme qui s'exprime notamment par un tragique jeu de mots :

I semiestinti boscimani, così dicevano recentissimi dati, sembravano immuni al cancro nero. La ricerca stava ancora andando avanti, ma di certo c'era da far fortuna, ironicamente sulla loro pelle. In attesa che venisse riprodotta in laboratorio, come nuovo, rivoluzionario derma a innesto di provenienza umana, antirigetto, se ne poteva sempre scuoiare qualcuno¹¹⁷⁴.

¹¹⁷² AMICI Marco, « Post-Anthropocentric Perspectives in Laura Pugno's Narrative », in FERRARA Enrica Maria (dir.), *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, op. cit., p. 80. Trad. « Mia, qui est immunisée contre le cancer noir, incarne l'espoir et les attentes en termes de survie pour une forme d'humanité nouvelle, hybride. »

¹¹⁷³ L'ambiguïté des potentialités de l'hybridation est au centre de la trilogie *Xenogenesis* d'Octavia Butler, dans laquelle l'espèce humaine est littéralement contrainte à l'hybridation par une espèce extraterrestre, et en souffre longtemps avant de finir par véritablement reconnaître et accepter les bénéfices de ce processus.

¹¹⁷⁴ *Sirene*, p. 133. Trad. fr., p. 172 : « Les derniers Bochimans, d'après les récentes études, semblaient immunisés contre le cancer noir. Les recherches étaient en cours, mais il y avait sans doute de quoi faire fortune, ironiquement, sur leur dos. En attendant de pouvoir reproduire leur peau en laboratoire,

Outre la logique capitaliste d'exploitation sans limites du vivant qui transparait dans ces lignes comme dans le reste du roman, on peut y lire également une dénonciation tirant vers le satirique de ce qu'on pourrait appeler le fanatisme technoscientifique, ainsi que de la recherche exclusive du profit économique qui y est souvent liée, au travers de la description simpliste, stéréotypée au possible, de l'hypothétique invention future d'une solution miracle à la pandémie qui dévaste la population mondiale et des gains que celle-ci pourra offrir à la yakuza.

À la lumière de ces réflexions, nous pouvons affirmer que, s'il est bel et bien possible de déceler dans *Sirene* quelques allusions à de possibles développements utopiques vers un futur posthumaniste (dans le sens notamment d'une évolution de l'humain vers un mode d'existence nouveau, post-anthropocentrique)¹¹⁷⁵, cette dimension reste toutefois extrêmement marginale et ne fait guère le poids face au pessimisme confinant au désespoir qui émane de la globalité du récit, puisque la seule issue possible et contenant une once de positivité semble résider dans la disparition pure et simple de l'espèce humaine.

Il est temps de rentrer enfin dans le détail de notre lecture plus spécifiquement « féministe-végétarienne » de l'œuvre, et d'analyser les variations observables par rapport aux autres « dystopies de l'élevage industriel » dont nous avons parlé plus haut.

comme le nouveau greffon cutané révolutionnaire d'origine humaine, antirejet, on pouvait toujours en dépecer un ou deux. »

¹¹⁷⁵ Brioni et Comberinati proposent quant à eux une interprétation de *Sirene* sous le signe du croisement entre écocritique, posthumanisme et écoféminisme : « Facendoci desiderare di ascoltare la voce inumana di Mia e consegnandoci il suo sguardo, *Sirene* decentra la posizione di privilegio che gli esseri umani – e in particolare gli uomini – si sono narcisisticamente riservati al centro dell'universo. Pugno sembra suggerire che questo decentramento sia necessario per sostituire il modello patriarcale con una società di esseri femminili ibridi o non interamente umani. Il romanzo suggerisce una visione eco-femminista del mondo in cui la soggettività è percepita come « interconnected with all life » [...]. » BRIONI Simone, COMBERINATI Daniele, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, op. cit., p. 181.

Viol, chasse et dévoration, expressions d'une même pulsion destructrice ?

Sans rappeler dans le détail le schéma que nous avons identifié plus haut comme propre aux narrations dystopiques se donnant pour objectif plus ou moins exclusif et explicite de montrer la violence inhérente à l'élevage industriel, nous pouvons y ajouter la présence récurrente de pairs et collègues des personnages principaux partageant, ou non, leur regard critique sur le système dont ils font partie (Ken'nosuke, collègue de Samuel, finit par s'avérer être l'un des principaux artisans de sa chute), ainsi que les variations sur la présence ou non de personnages adjuvants (absents dans *Cadavre exquis*, nombreux dans *Défaite des maîtres et possesseurs* et réduits à la figure de Hassan, l'ami de Samuel, dans *Sirene*). La différence la plus nette au niveau macro est le fait que l'on retrouve dans *Sirene*, sur le plan de la galerie de personnages, la même essentialité que nous avons déjà observée au niveau du style ou de la psychologie, à l'opposé des multiples rencontres ponctuant les deux autres romans. L'autre élément subissant des variations significatives est le positionnement de la compagne ou ex-compagne du personnage masculin : alors que Cecilia (dans *Cadavre exquis*) semble accepter entièrement le système fondé sur l'assujettissement d'une partie de la population humaine, l'épouse de Malo (protagoniste de *Défaite des maîtres possesseurs*) a d'abord été sa complice dans l'adoption d'une jeune humaine, Iris, mais a fini par s'éloigner d'eux et se montrer d'une jalousie malade vis-à-vis de cette dernière, au point que Malo la suspecte d'avoir dénoncé sa situation irrégulière aux autorités. Le rôle attribué par Pugno à Sadako est en revanche très clair : elle se situe sans aucun doute possible du côté des sirènes, qu'elle admire et dont l'exploitation est pour elle un terrible crime, et, comme on l'a dit, s'identifie à elles au point de vouloir passer sa fin de vie dans un costume de sirène, immergée dans sa baignoire. C'est en grande partie sur cette identification – qui sera assimilée par Samuel au moment où il décidera de reproduire sur le corps de Mia tous les tatouages de sa bien-aimée – que repose la portée écoféministe du roman, laquelle constitue selon nous sa principale différence d'ordre idéologique avec ceux de Message et Bazterrica.

Rappelons en outre que cette portée idéologique ou éthique est véhiculée de manière beaucoup moins directe et didactique que dans les autres textes : on ne trouve dans *Sirene* aucun discours explicite sur le sujet, le personnage principal ne manifestant à aucun moment une conscience nette du caractère potentiellement problématique des pratiques qu'il contribue lui-même à perpétuer. Comme nous l'avons anticipé lors de notre introduction à l'œuvre de Pugno, le contenu réflexif de ses romans s'exprime plutôt au moyen de jeux d'échos et de parallèles plus ou moins évidents, qui invitent le lecteur à questionner les catégories habituelles structurant notre vision du monde, et notamment, dans le cas qui nous occupe, la frontière entre humain et non-humain.

Il est donc temps de nous demander, après avoir analysé les multiples manifestations dans le roman de la confusion morale généralisée provoquée par la ressemblance des sirènes avec des « femelles » humaines, ce que peuvent nous dire plus précisément ces rapprochements (ainsi qu'un épisode que nous n'avons pas encore mentionné) sur les liens structurels entre patriarcat et nourriture carnée.

L'ouvrage de Carol Adams cité plus haut dans ce chapitre nous sera à nouveau d'une aide précieuse pour réfléchir sur cet aspect du roman, puisque, comme son titre l'indique, son objet central est précisément le réseau de connexions matérielles et symboliques qui relie la consommation de viande et la domination patriarcale. Le titre du deuxième chapitre, « The Rape of Animals, the Butchering of Women », est particulièrement significatif, suggérant l'existence dans la réalité d'une confusion similaire à celle observée dans *Sirene*, où les créatures éponymes sont soumises aux deux formes de violence que sont la dévoration et le viol, confusion influençant très probablement Samuel au moment où il s'imagine lui-même manger le corps de sa bien-aimée. Cette pensée qui le traverse après la mort de Sadako, mais aussi la pensée déjà mentionnée de cette dernière au milieu des sirènes destinées à l'abattage pendant la monte, illustrent de façon paradigmatique la manière dont les images et fantasmes liés à la production et à la consommation de viande d'un côté, et au plaisir sexuel de l'autre, tendent à se mêler dans l'imaginaire du sujet masculin dominant. C'est ce

qu'Adams s'échine à démontrer longuement dans son essai, accumulant les exemples de manifestations culturelles de cette proximité, qui vont des enseignes et publicités pour des produits carnés donnant aux bêtes mangées une apparence sensuelle au langage relatif aux violences sexuelles, souvent construit sur des métaphores renvoyant à l'animalisation de la victime, en passant par le matériel utilisé dans les vidéos pornographiques les plus violentes, qui tendent également à animaliser les femmes au moyen de chaînes, fouets ou encore colliers de chien. Adams synthétise ainsi les deux derniers exemples : « Thus, when women are victims of violence, the treatment of animals is recalled »¹¹⁷⁶.

Le dénominateur commun expliquant selon elle que ces deux sphères relevant de l'imagination masculine puissent être ainsi convoquées pour se renforcer l'une l'autre est le désir de possession et de domination qui caractérise la masculinité telle qu'elle s'est construite culturellement dans la société occidentale : preuve en est l'association récurrente de l'idée de "virilité" avec d'un côté un appétit ostentatoire pour la viande, et de l'autre la capacité à enchaîner les "conquêtes" féminines et à s'en vanter. C'est ce que l'autrice résume ainsi dans un article postérieur auquel elle donne le même titre qu'à son ouvrage le plus célèbre :

The association between attractive human female bodies and delectable, attractive flesh appeals to the appetitive desires as they have been constructed in the dominant culture in which we interpret images from a stance of male identification and human-centredness¹¹⁷⁷.

L'assimilation entre les corps féminins et les corps animaux également offerts à la *consommation* masculine est analysée par Adams à la lumière de la notion de « référent absent » que nous avons expliquée plus haut : les uns comme les autres font l'objet d'une réification permanente, doublée d'une occultation totale de la vie propre et de la

¹¹⁷⁶ ADAMS Carol, *The Sexual Politics of Meat*, op. cit., p. 23. Trad. « Ainsi, lorsque les femmes sont victimes de violence, le traitement infligé aux animaux est rappelé. »

¹¹⁷⁷ EAD., « The Sexual Politics of Meat », in *Neither Man nor Beast*, op. cit., p. 9. Trad. « Le rapprochement entre d'attirants corps humains de sexe féminin et de la chair délicieuse et tout aussi attirante s'adresse aux désirs gourmands tels qu'ils ont été construits dans la culture dominante, où l'on interprète les images d'un point de vue identifié au masculin et anthropocentré. »

subjectivité des êtres ainsi invisibilisés. Citons un autre passage dans lequel elle affirme la réduction commune de corps vivants au statut d'objets inanimés comme étant l'explication principale de l'emploi fréquent du lexique lié au thème de la viande pour rapporter les sensations provoquées par une agression sexuelle :

In addition, just as the slaughterhouse treats animals and its workers as inert, unthinking, unfeeling objects, so too in rape are women treated as inert objects, with no attention paid to their feelings or needs¹¹⁷⁸.

Ce processus passe entre autres par la fragmentation des corps en question, dont nous avons mentionné l'instance paradigmatique qui est la découpe des carcasses animales (ou humaines dans les dystopies mettant en scène une anthropophagie institutionnalisée !); le principal pendant sexiste de ce phénomène est la réduction, toujours dans le domaine de la pornographie, des corps féminins à des zones anatomiques très souvent isolées par la caméra qui ne s'intéresse que peu aux personnes et aux visages associés à ces corps. Le poème d'Ivano Ferrari par lequel s'ouvre son recueil significativement intitulé *Macello* met en scène l'association, conscientisée par des employés d'abattoir, entre ces deux formes de réification et de fragmentation à des fins de plaisir masculin :

Lo stanzino in fondo allo spogliatoio
è detto delle seghe
affisse a tre pareti foto di donne
dalla vagina glabra
nell'altra il manifesto di una vacca
che svela con differenti colori
i suoi tagli prelibati¹¹⁷⁹.

Matteo Gilebbi note à juste titre le parallèle entre le quatrième et le huitième vers, qui met en évidence le rôle de « l'animale come referente assente nel corpo erotico

¹¹⁷⁸ Ead., *The Sexual Politics of Meat, op. cit.*, p. 34-35. Trad. « De plus, tout comme l'abattoir traite les animaux et ses employés comme des objets inertes, non-pensants et non-sentients, de même lors d'un viol les femmes sont traitées comme des objets inertes, sans qu'aucune attention soit prêtée à leurs sentiments ou besoins. »

¹¹⁷⁹ FERRARI Ivano, *Macello*, Turin, Einaudi, 2004, p. 6. Trad. « La petite pièce au fond du vestiaire / est dite des branlettes / fixées sur trois murs des photos de femmes / au vagin glabre / sur l'autre l'affiche d'une vache / qui dévoile dans différentes couleurs / ses meilleurs morceaux ». Il est impossible de rendre en français la polysémie de « seghe », qui en italien désigne à la fois la scie (instrument de découpe des carcasses) et la masturbation masculine.

femminile » (« l'animal comme référent absent dans le corps érotique féminin »)¹¹⁸⁰ : l'organe sexuel féminin est mis sur le même plan que les meilleurs morceaux de la carcasse animale, et ainsi réduit à son rôle d'objet pourvoyeur de plaisir masculin, l'individualité et l'identité de la fille ou femme à laquelle il appartient étant invisibilisée. Le critique, s'appuyant notamment sur l'ouvrage principal d'Adams, rappelle que cette suppression de l'identité est la condition même de possibilité de la violence intrinsèque à l'abattoir et, plus encore, des rythmes effrénés de production (laquelle passe par la *destruction* des vies animales reléguées au statut d'objets inanimés) imposés par la logique capitaliste, à laquelle la consommation massive de viande industrielle est étroitement liée¹¹⁸¹.

Cette citation, et d'autres, laissent plus largement entrevoir une association profonde entre l'acte de tuer et de dépecer des corps animaux et une forme de tension érotique ayant ses racines dans les pulsions de domination, de possession et de destruction qui sont refoulées par la société mais que ce lieu à la fois essentiel à notre mode de consommation actuel, caché voire tabou et largement déshumanisant qu'est l'abattoir est susceptible de faire réémerger. Ces mêmes pulsions sont à l'œuvre dans des faits extrêmes, mais non moins révélateurs de certains aspects peu reluisants de l'inconscient collectif, analysés par Adams : les pratiques du célèbre tueur en série « Jack l'Éventreur », dont le surnom est dû à sa manie, visant à satisfaire un désir de « sexual mutilation and possession » (« mutilation et possession sexuelles »), d'arracher au corps de ses victimes des parties symboliquement importantes comme l'utérus ; toutes les productions culturelles impliquant une idée de « cannibalisme sexuel » ; mais aussi les « snuff movies », durant lesquels les victimes de viol sont par ailleurs torturées et tuées devant la caméra, l'une et l'autre violence venant se renforcer

¹¹⁸⁰ GILEBBI Matteo, « Testimoni dei macelli. Esseri umani e animali nella poesia di Ivano Ferrari », *Ecozona, European Journal of Literature, Culture and Environment*, n° 7/1, 2016, p. 103.

¹¹⁸¹ Nous renvoyons avec Gilebbi à un essai instructif quant aux liens entre exploitation animale et capitalisme : FILIPPI M. et TRASATTI F., *Crimini in tempo di pace. La questione animale e l'ideologia del dominio*, Milan, Elèuthera, 2015.

mutuellement pour le plaisir sadique des personnes se trouvant du bon côté de la barrière.

Dans *Sirene*, la réification des êtres infériorisés, autorisant à leur faire subir les traitements les plus brutaux, est systématique et n'est pas remise en question par le personnage principal lorsqu'il s'agit des sirènes, comme le montrent notamment les deux viols qu'il commet sur deux individus différents (non sans honte, mais cette dernière est plutôt due au tabou du franchissement de la barrière entre espèces) dont le premier est destiné à l'abattage et n'y échappera pas. À l'inverse, sa relation avec Sadako commence par sa décision spontanée de libérer cette dernière qui lui a été donnée en cadeau (« regalo », substantif renvoyant clairement au domaine des objets inanimés) par la yakuza et qui n'a jusque-là eu affaire qu'à des hommes la considérant comme leur propriété. On l'a dit, en raison de leur férocité naturelle, les créatures éponymes sont maintenues par la drogue dans un état d'apathie perpétuelle qui leur ôte de fait toute agentivité et les met entièrement à disposition du bon vouloir des hommes. Mia, elle, ne sera pas droguée par Samuel, mais cela ne l'empêche pas de la tenir captive dans une piscine – environnement minuscule et tout à fait inadapté à la laisser assouvir ses instincts naturels – et de disposer de son corps comme il le souhaite, lui imposant la longue séance de tatouage déjà évoquée et finissant par la violer comme il avait violé sa mère.

Tout dans le roman semble donc indiquer que, si la soumission des femmes n'est apparemment pas perpétuée par tous les hommes, la logique de domination régissant les rapports humain/non-humain dans cet univers dystopique (mais aussi, implicitement, dans le monde réel contemporain) est pour sa part trop profondément ancrée dans les esprits et comportements pour ne pas se manifester même dans des contextes où une remise en question, partielle ou totale, de ce même système semble avoir lieu.

Nous nous sommes un instant écartée de la question de la consommation de viande pour évoquer les liens profonds unissant les formes de violence distinctes

consistant d'une part à tuer voire découper en morceaux, et de l'autre à violer un être vivant, toujours en faisant abstraction de son individualité et de sa subjectivité ; *Sirene* nous pousse à aller plus loin et à réfléchir au rapprochement plus spécifique entre les violences sexuelles et l'acte de manger un corps mort (voire, parfois, encore vivant).

La mise en parallèle de ces deux pratiques dans le roman est évidente aussi bien au niveau de la macrostructure ou mimésis (avec l'alternative entre abattoir et bordel exposée dès les premières pages comme étant le seul horizon possible pour les sirènes) qu'à échelle plus réduite, dans une scène présentée au travers d'une analepse, à laquelle même Samuel, pourtant employé modèle d'un abattoir et expert en « macellazione manuale » (« abattage manuel »), ne reste pas indifférent. Il s'agit d'un épisode dans lequel un dirigeant yakuza se met à manger vivante, tout en la violant, une sirène sauvage qu'il vient de pêcher :

Il vecchio yakuza aveva ordinato ai suoi di tenere ferma la bestia appena pescata, con l'arpione ancora dentro, di bloccarle i denti e le braccia, la potenza della coda. [...] Il vecchio aveva affondato i denti nella spalla della sirena viva, le aveva morso il seno, aveva leccato il sangue. Poi, a fatica e aiutandosi con un coltello, l'aveva aperta e penetrata mentre le divorava la carne e si era svuotato dentro di lei un attimo dopo, sussultando. [...] Solo quando l'uomo minuscolo aveva finito con la sirena, uno degli aiutanti le aveva tagliato la gola e aveva cominciato a sezionare la carne per chiuderla nei freezer da asporto. [...] Samuel et Jack non lo avrebbero mai ammesso, perché erano macellatori o ex macellatori professionisti, ma quella scena li aveva scossi, perché la sirena era viva e selvaggia¹¹⁸².

Nous ne nous arrêtons pas sur la violence extrême de cette description insistant sur la simultanéité (« mentre »), qui apparemment vaut complémentarité pour le vieil homme, des deux actes de domination et de destruction. Il nous semble en revanche intéressant de nous attarder sur la remarque concluant l'extrait, et portant sur les

¹¹⁸² *Sirene*, p. 52. Trad. fr., p. 63-64 : « Un vieux chef yakuza avait ordonné à ses hommes de bien tenir la bête fraîchement pêchée, le harpon toujours planté en elle, de lui bloquer les mâchoires et les bras, de contenir la puissance de sa queue. [...] Le vieux avait enfoncé ses dents dans l'épaule de sa proie vivante, lui avait mordu les seins, avait léché son sang. Puis, avec difficulté et s'aidant d'un couteau, il l'avait ouverte et pénétrée tandis qu'il dévorait sa chair et se vidait en elle un instant plus tard, en tremblant. [...] Samuel et Jack ne l'auraient jamais admis, car ils étaient bouchers ou anciens bouchers de métier, mais cette scène les avait bouleversés, car la sirène était vivante et sauvage. »

raisons pour lesquelles la scène réussit à ébranler des personnages pourtant habitués à tuer et découper les congénères de la créature ici violentée. Ce commentaire sur les facteurs pouvant amener des personnages à porter un regard nouveau sur des faits auxquels ils sont habitués peut être mis en relation avec les effets de grossissement et d'intensification propres au genre dystopique, qui constituent les principaux procédés par lesquels ce dernier parvient à provoquer chez le lecteur un effroi supposé le mener à réaliser que l'horreur représentée est déjà en germe dans son époque. C'est bien le même procédé que nous avons pu observer dans les différentes « dystopies de l'élevage industriel » analysées dans ce chapitre, où la mise en scène d'une anthropophagie ou simili-anthropophagie instituée a clairement pour fonction de faire apparaître la violence intrinsèque de l'élevage dans toute sa nudité, en mettant à bas les différentes barrières cognitives permettant normalement de ne pas se soucier des étapes précédant l'arrivée de la viande dans notre assiette.

Ceci étant dit, les deux attributs présentés comme des facteurs rendant la scène plus choquante pour les personnages qui y assistent sont significatifs : d'une part le fait que la sirène soit encore vivante et consciente, qui joue un rôle crucial dans le plaisir sadique ressenti par son bourreau ; et d'autre part, le fait qu'elle soit « sauvage », par opposition avec ses semblables nées, élevées et tuées en captivité et, comme on l'a dit plus haut, privées tout au long de leur existence de toute possibilité de manifester leur agentivité. On peut rapprocher ce passage de la fin du roman, où l'on voit Mia découvrir finalement ses capacités réprimées (alors que son comportement a jusque-là été marqué par la passivité la plus totale) au moment où elle recouvre la liberté, illustrant en négatif l'un des effets de la réification des animaux dans l'élevage industriel, qui est de les empêcher d'exprimer leurs instincts ou d'utiliser les capacités propres à leur espèce. La privation de liberté a ainsi pour conséquence un appauvrissement comportemental qui tend à être *naturalisé* par les êtres humains, donnant l'impression que les bêtes élevées sont passives et peu vitales par essence et apportant une forme de justification de leur exploitation, légitimée par l'idée qu'elles n'ont de toute façon guère à perdre.

Revenons sur notre lecture de l'épisode de pêche comme témoignage des pulsions les plus violentes qui se nichent au fond de la psyché humaine et que la dystopie montre au grand jour – mais qui pourtant, à en croire la philosophe française Florence Burgat, ne seraient pas étrangères à des habitudes de vie profondément ancrées dans notre civilisation. Son riche ouvrage *L'humanité carnivore*, déjà cité lors de notre tour d'horizon de la pensée de l'animalité dans la philosophie occidentale, peut apporter un éclairage utile à la question de la persistance de l'importance accordée à la nourriture carnée au travers de l'histoire humaine, persistance que les romans de Bazterrica et Wu Ming 5 représentent comme tellement inéluctable qu'elle survit même à la disparition des animaux.

Cadavre exquis et *Free Karma Food* peuvent en effet être lus comme des expériences de pensée interrogeant la question de la consommation de viande, ressentie par une très large part de la population (occidentale) comme une nécessité ou du moins un plaisir auquel il n'est pas concevable de renoncer. Le point de départ commun à ces deux textes est la disparition des animaux de bétail en raison d'une maladie et l'apparition d'un cannibalisme plus ou moins généralisé, plus ou moins légal, permettant de perpétuer une pratique alimentaire que l'on aurait pu croire logiquement condamnée à disparaître. On peut y voir une sorte de miroir négatif de ce que l'on pourrait appeler l'utopie végane, cet espoir, ou du moins ce souhait, partagé par de nombreux défenseurs des causes animale et écologiste que la consommation de produits d'origine animale puisse finir par diminuer et être remplacée par une alimentation entièrement végétale. Ces deux dystopies suggèrent que le contraire serait plus probable – que les mangeurs de viande seraient plus susceptibles de se mettre à manger, avec plaisir ou indifférence, leurs propres congénères, et donc de mettre allègrement au rebut le tabou séculaire de l'anthropophagie, que de se rendre à l'évidence et accepter que l'ère de la nourriture carnée soit terminée. L'évidence en question étant dans les deux récits celle de l'impossibilité matérielle due à la disparition des animaux, mais pouvant être interprétée comme une métaphore à peine déguisée de l'évidence réelle, en ce début

de troisième millénaire, des nombreuses raisons d'ordre éthique ou tout simplement pragmatique (coût écologique, quantité de terres et de ressources nécessaires à l'élevage industriel, rapportée à la difficulté à produire de la nourriture pour la population mondiale) pour lesquelles le maintien de l'élevage industriel n'est pas soutenable sur le long terme. La vision de Bazterrica est particulièrement pessimiste dans la mesure où – contrairement à Message – elle ne met en scène aucune résistance collective à une situation de fait acceptée par tous ; même le personnage du candidat à l'embauche écoeuré par la visite de l'abattoir s'avère consentant puisqu'il évoque sans réprobation apparente la prédilection de beaucoup pour « la tête [humaine] cuite en terre, à la braise », un plat « [p]as trop gras, bon marché et délicieux si c'est bien fait »¹¹⁸³.

Burgat s'interroge longuement, en convoquant les ressources de la philosophie mais aussi d'autres disciplines, parmi lesquelles surtout l'anthropologie, sur les ressorts profonds de l'attachement humain à la nourriture carnée, faisant des détours substantiels par les questions connexes de la chasse, du cannibalisme ou du sacrifice. Ses réflexions sont trop vastes pour être résumées ici, mais nous pouvons en tout cas préciser que Burgat embrasse en fin de compte une thèse qu'elle rapproche des théories freudiennes, à savoir la thèse d'une « tendance inhérente à la pulsion de mort » et à la violence qui serait ancrée dans l'être humain et donc consubstantielle à la civilisation, et qui se trouverait au fondement du goût disproportionné de nombreuses populations humaines pour la viande¹¹⁸⁴. Son chapitre sur l'anthropophagie est particulièrement intéressant pour aborder les romans qui nous occupent ici, puisqu'elle y déconstruit efficacement l'idée communément admise d'une différence de nature entre carnivorisme et cannibalisme, affirmant que la principale justification de leur pratique par les cannibales eux-mêmes est exactement la même que l'on retrouve souvent chez les défenseurs de la nourriture carnée : on en

¹¹⁸³ BAZTERRICA Agustina, *Cadavre exquis*, op. cit., p. 106.

¹¹⁸⁴ BURGAT Florence, *L'humanité carnivore*, op. cit., p. 361-362.

mange parce que c'est bon¹¹⁸⁵ ! Citons un paragraphe encore plus explicite sur les rapports entre ces deux faits culturels profondément liés :

c'est en retour que la perspective cannibale fait apparaître le caractère allélophage du zoo-carnivorisme, en raison des similitudes de traitement des victimes et de pratiques culinaires, que nous avons mises au jour dans les pages précédentes. La cuisine anthropophage révèle la cuisine zoophage, fait voir ce qui n'est pas vu. Le cannibalisme interroge l'alimentation zoo-carnée car il égalise les conditions animale et humaine, en ramenant à l'état de pièces pantelantes l'un et l'autre. Une même vérité se donnerait à voir dans ces divers états¹¹⁸⁶.

Revenons un instant sur certains termes qui pourraient surprendre (et qui sont un signal clair du positionnement éthique de l'auteurice sur le sujet). Burgat explique dans un autre passage que l'« allélophagie », terme doté de connotations morales, désigne le fait de manger son semblable, lequel peut être entendu comme un membre de même espèce ou comme un être sentient au sens large, selon la conception que l'on a de la place de l'humain au sein du vivant. Quant au « zoo-cannibalisme », il s'agit tout simplement d'une manière de qualifier la consommation de viande animale précisément en insistant sur la proximité des êtres humains avec les autres espèces, à travers l'usage élargi de la notion de cannibalisme, qui renvoie normalement au fait de manger un individu de sa propre espèce. Tout ce paragraphe apporte une explication plus précise à l'efficacité, abordée plusieurs fois dans ce chapitre, du remplacement par Message, Bazterrica et Wu Ming 5 (quoique ce dernier dans une veine beaucoup moins directement animaliste) des animaux envoyés à l'abattoir (ou victimes de la chasse dans le troisième cas) par des humains pour provoquer une prise de conscience concernant le sort réel des premiers, brutalement tiré de son invisibilité voulue et organisée par la société contemporaine.

Burgat relie, dans le chapitre suivant, l'attachement à la nourriture carnée à deux désirs distincts, mais relevant de problématiques liées à la construction de l'identité

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 259.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 310-311.

(selon des logiques largement évoquées dans nos deux premiers chapitres). Le premier est le désir de se séparer radicalement de l'animalité :

la manducation des animaux exprime un désir de l'humanité : celui d'une séparation radicale et indéfinie avec "l'animalité", que seule la manducation réalise absolument¹¹⁸⁷.

L'existence récurrente dans l'histoire des civilisations humaines de formes de cannibalisme socialement acceptées – y compris et surtout celle que Burgat appelle « cannibalisme de gourmandise » – met donc mal à l'aise au moins en partie du fait qu'elle fait implicitement bouger les lignes de cette identité humaine que la tradition occidentale s'est acharnée à calquer sur une communauté d'espèce et sur la séparation d'avec tous les autres animaux. Autrement dit, elle met en lumière le fait

que la définition du semblable est un impératif moral, une idée régulatrice de la raison, et non une de ces évidences qui appellent une conduite et tracent une ligne de partage qui s'imposent de manière immédiate et universelle¹¹⁸⁸.

Il nous semble que *Sirene* et les autres dystopies de l'élevage industriel accomplissent littérairement la même opération de dévoilement du caractère conventionnel des frontières entre espèces, voire de toute barrière identitaire quelle qu'elle soit. Là où *Message* et *Bazterrica* réalisent cette remise en question de la manière la plus brutale et directe, c'est-à-dire précisément en mettant en scène une anthropophagie institutionnalisée et acceptée – obligeant ainsi le lecteur à littéralement se penser à la place des créatures considérées et traitées comme de simples biens de consommation –, *Pugno* se distingue encore une fois par l'ambiguïté de ses représentations, plaçant la mobilité et l'indécidabilité de la frontière au sein même des êtres au centre de son roman. L'hybridité y joue donc à plein son rôle de déstabilisateur, se montrant clairement comme le lieu où se joue et se rejoue sans cesse la dialectique entre identité et altérité.

Le deuxième désir impliqué par la consommation de viande est formulé par Elias Canetti, dont Burgat cite un paragraphe éloquent que nous reproduisons également,

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 365.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 367.

dans lequel l'écrivain assimile l'ingestion de la chair d'un autre être vivant, et la transformation en excrément qui s'ensuit logiquement, à une volonté de « puissance » :

Rien ne lui [l'homme] a si intimement appartenu que ce qui est devenu excrément. La pression constante que subit la proie transformée en aliment pendant toute la durée de son passage à travers le corps, sa dissolution et les liens intimes qu'elle noue avec celui qui la digère, la disparition complète et définitive de toutes les fonctions, d'abord, de toutes les formes, ensuite, dont se constituait autrefois son existence, son assimilation au corps déjà formé qui la digère : on peut voir en tout cela le processus le plus central quoique le plus secret, de la puissance¹¹⁸⁹.

Cette conception de la consommation de viande comme destruction totale et incorporation du corps de l'autre jette une lumière nouvelle sur la scène de pêche-chasse citée plus haut et sur le sadisme du dirigeant yakuza s'exerçant doublement dans la simultanéité entre dévoration et possession sexuelle – l'une et l'autre relevant d'un même désir de domination de l'autre, à en croire Carol Adams qui considère d'ailleurs la première comme l'aboutissement ultime de la seconde¹¹⁹⁰. Cette même idée trouve une expression explicite sous la plume de Bazterrica, dans l'invention d'un « cabaret » réputé pour la possibilité qu'il offre – pour des sommes faramineuses – de parachever la “consommation” sexuelle du corps des prostituées par sa consommation au sens propre, c'est-à-dire au sens alimentaire du terme :

tout le monde sait que c'est un bouge où l'on pratique la traite d'êtres humains, à ce petit détail près que, après avoir payé pour un service sexuel, on peut aussi payer pour manger la femme avec laquelle on vient de coucher. [...] Peu de femmes sont mangées, mais cela arrive de temps en temps, comme c'est le cas dans l'anecdote de Guerrero Iraola, qui a semble-t-il payé des « *billions and billions* » pour une blonde absolument canon avec laquelle il a pris son pied comme jamais, et après bien sûr « il fallait aller plus loin »¹¹⁹¹.

L'extrait cité et notamment la dernière phrase auraient tout à fait pu être choisis par Adams pour illustrer sa thèse concernant la complémentarité de ces deux formes

¹¹⁸⁹ CANETTI Elias, *Masse et puissance*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966 (éd. originale 1960), p. 222-223, cité dans *Ibid.*, p. 366.

¹¹⁹⁰ ADAMS Carol, *The Sexual Politics of Meat*, *op. cit.*, p. 29. La philosophe commente ainsi le mythe grec de la séduction et dévoration de Métis par Zeus : « Consumption appears to be the final stage of male sexual desire. [...] An essential component of androcentric culture has been built upon these activities of Zeus : viewing the sexually desired object as consumable. »

¹¹⁹¹ BAZTERRICA Agustina, *Cadavre exquis*, *op. cit.*, p. 210-211.

de domination et la jouissance inégalable que procurerait l'ingestion d'un corps désiré sexuellement.

À la lumière de toutes ces considérations, ce n'est sans doute pas un hasard si la scène de chasse suivie de la dévoration de ses victimes constitue également un motif que l'on retrouve dans *Cadavre exquis* (et qui se trouve au centre de *Free Karma Food*), ni si les chasseurs sont dans l'un et l'autre cas des hommes se complaisant dans leur masculinité et dans le plaisir explicite de dominer et détruire des êtres de sexe féminin. Notons en effet que Bazterrica place dans la bouche de l'un de ses personnages un éloge de l'usage des femmes enceintes (rebaptisées « femelles gestantes ») pour ce divertissement, du fait de leur plus grand désir de vivre et de la plus grande pugnacité qu'elles mettent donc dans leurs tentatives de fuir¹¹⁹² ; l'un des paradigmes de la condition féminine – la maternité et l'acharnement à protéger son enfant qui lui est associé – devient donc un critère privilégié dans le choix des victimes à sacrifier à ce qui est perçu par le personnage principal comme du sadisme à l'état pur.

L'autrice ne cantonne cependant pas son traitement de la chasse à la question des rapports de genre, insistant aussi et surtout sur le décuplement du plaisir occasionné par le fait – rare et coûteux – de pouvoir chasser des êtres humains ayant par le passé connu la liberté voire le succès et la popularité, comme c'est le cas d'un chanteur rock déchu dont on assiste à la dévoration accompagnée de rires et d'anecdotes¹¹⁹³. Si le chapitre dans son ensemble est sans aucun doute réussi du point de vue des émotions provoquées chez le lecteur, on ne peut s'empêcher d'en remarquer une fois de plus la construction parfaitement claire et frisant le didactisme. Cette dernière, en effet, est fondée avant tout sur des dialogues voire de longues tirades en discours direct dans lesquels les chasseurs et leurs pourvoyeurs expriment, sans retenue aucune, la jouissance qu'ils tirent de leur position de dominants et de l'anéantissement d'autres êtres humains mis à leur disposition, en contraste avec le dégoût mal dissimulé du personnage dont on suit le point de vue. L'épisode peut donc sans trop de difficulté

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 203.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 206-214.

être lu comme un manifeste contre la chasse-plaisir et une dénonciation de l'hypocrisie des arguments qui sont généralement avancés pour la défendre (amour de la nature, régulation des espèces, lutte d'égal à égal avec les bêtes sur leur terrain...) : l'intention de l'autrice est sans aucun doute de mettre à nu ce qu'elle identifie comme les véritables ressorts d'une pratique jugée intrinsèquement cruelle. La mise en avant de la valeur ajoutée constituée par la conscience que l'être chassé possède une personnalité et une existence propre au sens fort bat en brèche l'idée que le plaisir de la chasse serait détaché de celui d'ôter la vie d'un être – précisément et profondément – vivant ; l'épisode fait donc écho à ce que nous disions plus haut de l'épisode de la pêche-chasse dans *Sirene*, dans lequel la jouissance du yakuza dérivait du fait de consommer dans tous les sens possibles une sirène *encore vivante*. La confrontation entre ces deux scènes symétriques permet de faire apparaître, d'une part, l'existence probable de liens structurels entre élevage industriel et chasse-plaisir ; et d'autre part, elle exemplifie à merveille la différence entre *Cadauvre exquis* qui se présente largement comme un roman à thèse, construit autour du trinôme monstration-explication-discours direct, et *Sirene* qui contient très peu de dialogue et fonctionne plutôt autour d'images essentielles, non commentées, ainsi que de jeux d'échos, créant une nébuleuse poétique apte à provoquer la réflexion sans prendre le lecteur par la main pour l'amener à des conclusions attendues.

Nous n'avons abordé que certains des principaux points communs entre ces deux romans. D'autres encore, que nous nous contenterons de citer au passage, viennent renforcer ce que l'on peut identifier comme un réseau thématique spécifique, mettant en évidence la complexité des liens structurels entre alimentation carnée, cannibalisme et domination sexuelle : l'évocation plus ou moins explicite de la « double peine » qui selon Adams caractérise le traitement des femelles d'animaux dans l'élevage intensif – c'est-à-dire leur exploitation à la fois alimentaire et reproductive – ; celle de mythes portant sur la puissance (notamment sexuelle) que procurerait la consommation d'une certaine viande spéciale (celle des sirènes en général, et dans le second cas celle du

pénis d'un être humain) ; ou encore le tabou, bien évidemment souvent enfreint, de l'accouplement avec une « femelle » destinée à l'abattoir.

Ce dernier point nous permettra de conclure notre lecture comparée de ces deux romans, auxquels on peut à divers titres attribuer une portée « féministe-végétarienne », en tentant de proposer une réponse à nos questionnements sur ce qu'apporte précisément l'hybridité des sirènes au traitement conjoint des thématiques liées à la cause animale et à celle des femmes. Le problème de l'accouplement avec les « femelles » ne peut que connaître des variations importantes dans la mesure où l'on a, dans un cas, de véritables bêtes *ressemblant* à des femmes – est donc en jeu le tabou de l'accouplement inter-espèce ou zoophilie, jadis appelée bestialité – ; et dans l'autre, des femmes humaines à part entière (quoique modifiées génétiquement pour les rendre plus aptes aux usages que l'on souhaite en faire) mais qu'une décision arbitraire a placées de l'autre côté de la barrière ontologique, et que des relations sexuelles voire sentimentales inappropriées risqueraient de ramener du côté de l'humanité, mettant en péril tout le système fondé sur la production et la consommation de « viande spéciale ».

Les enjeux divergent donc en partie, même s'ils concernent chaque fois l'existence d'une frontière supposément infranchissable entre les espèces voire à l'intérieur d'une même espèce – frontière immanquablement remise en question par les choix des personnages principaux autant que par de nombreux éléments textuels dont nous n'avons pu relever qu'une partie. Bazterrica, en mettant des humains à la place du bétail, dénonce sans ambages le caractère arbitraire de la ligne de partage transformant les animaux en des biens dont on peut disposer à volonté, et avance implicitement l'hypothèse contraire d'une continuité entre les vivants, matérialisée par l'interchangeabilité des êtres exploités. Pugno, pour sa part, place cette même séparation mouvante à l'intérieur des représentantes d'une unique espèce, rendant difficile toute affirmation définitive sur leur statut ontologique comme sur la question de leur proximité avec les êtres humains – proximité qui est à la fois suggérée par la découverte du fait que les unions inter-espèces peuvent se révéler fécondes, contre les

lois de la biologie, et niée par la conclusion du roman montrant Mia embrasser pleinement son animalité et oublier tout contact avec les humains, n'ayant apparemment rien retenu des tentatives de communication et d'enseignement effectuées par son père.

Enfin, le choix de l'hybridité plutôt que de l'inversion des rôles conditionne la nature précise du discours éthique porté par le récit – en plus de le rendre ambigu, à l'opposé de la clarté didactique des textes de Bazterrica et de *Message* – : *Sirene* ne dénonce pas à proprement parler l'élevage industriel ni la condition des femmes dans telle ou telle société, n'affirme pas non plus une thèse continuiste qui justifierait d'arrêter l'exploitation des animaux, mais invite à s'interroger sur les liens structurels entre les différentes formes d'oppression, qui sont suggérés par l'omniprésence des parallélismes et des croisements entre le sort des filles, ou femmes, et des sirènes. Si l'alimentation carnée et le cannibalisme sont bien des thèmes centraux de son œuvre, ils ne sont jamais séparés de l'autre thématique fondamentale (d'ailleurs ressentie comme première par l'auteure elle-même à en juger par l'une des interviews citées plus haut), celle de la domination de genre et des violences sexuelles. Autrement dit, tandis que *Cadavre exquis* et *Défaite des maîtres et possesseurs* sont indéniablement des romans s'élevant contre l'élevage industriel, *Sirene* est en revanche un roman sur les rapports entre consommation de viande et consommation sexuelle.

Conclusions

L'approche comparative adoptée dans ce chapitre, consistant à confronter (en opérant de nombreux rapprochements mais aussi des distinctions) *Sirene* d'abord à un autre roman de la même autrice, puis à des textes d'autres écrivains, nous a permis de faire émerger la multiplicité des éléments permettant de parler d'un roman profondément écoféministe. Non pas au sens d'un roman à thèse professant un message explicite – Pugno, à la différence d'Ortese, n'est aucunement adepte des appels directs au lecteur ni des schémas univoques de conversion morale –, mais plutôt

dans la mesure où l'ensemble des choix narratifs et symboliques effectués converge vers la création d'une nébuleuse de sens faisant écho à de multiples facettes de la pensée écoféministe en général, et notamment de sa ramification spécifique qu'est le « féminisme végétarien » promu par Carol Adams.

Comme nous l'avions fait pour la "trilogie fantastique" d'Ortese, nous nous sommes avant tout fondée sur une analyse de la structure des différents textes pour mettre en lumière la similarité des motifs, des répartitions des rôles voire des schémas narratifs au sens large, similarité qui nous semble indiquer la présence d'un substrat idéologique et éthique commun. Ce substrat, que l'on peut résumer par la remise en question de la frontière ontologique humain-animal, accompagnée d'une critique des traitements infligés aux animaux par la société contemporaine, subit cependant des variations non négligeables. Celles-ci se manifestent notamment par des déplacements d'accents (on pense au fait que chez Pugno, l'espèce opprimée est exclusivement et archétypiquement féminine tandis que chez Message ou Bazterrica, hommes et femmes sont également opprimés), et par le choix de Pugno de placer à deux reprises au centre de la narration des créatures se caractérisant par leur hybridité, et plus précisément par une oscillation entre féminité (humaine) et animalité. Ces deux figures, dont l'intersectionnalité passe par des ressorts descriptifs et narratifs proches de ceux observés dans *L'Iguana*, concluent donc parfaitement notre travail consacré à l'étude de personnages littéraires au statut ontologique trouble, lesquels invitent tous, de manières et dans des mesures différentes, à une réflexion éthique qui partirait de la relation entre humanité et animalité pour s'élargir à d'autres rapports de domination enracinés dans une même vision dualiste du monde.

SYNTHESE COMPAREE

Cette étude touche à sa fin ; il nous semble indispensable, avant de la conclure définitivement, de tirer les fils des chapitres précédents, d'orientation largement monographique, afin d'apporter quelques éléments de comparaison entre les auteurs et les œuvres étudiés. Nous pourrions ainsi mettre en évidence la variété, mais aussi la cohérence sous-jacente, des réponses apportées par les romans de Volponi, d'Ortese et de Pugno aux questionnements dont nous sommes partie.

Nous commencerons par proposer une synthèse des variations et convergences entre les œuvres sur le plan des représentations animales – autrement dit du volet proprement zoopoétique de notre travail –, avant de revenir sur la question du brouillement des frontières, des modalités selon lesquelles il peut avoir lieu et des implications éthiques et politiques qu'il peut véhiculer.

I. Esquisse de zoopoétique comparative

La première question que nous annonçons vouloir nous poser face aux œuvres était celle de la présence, ou absence, de figures animales qui seraient des bêtes « en chair et en os, en griffes et fourrure » et qui seraient dotées d'une véritable importance narrative, ainsi que de puissance d'agir ou *agency*. Ces différents aspects de la question font l'objet de combinaisons très différentes selon les romans ; nous pouvons avant toute chose dire quelques mots sur la nature, le nombre et la place narrative des animaux représentés, pour ensuite analyser brièvement les différences de traitement représentationnel et symbolique d'un auteur à l'autre.

1. Choix et rôle des personnages animaux

La caractérisation d'une figure littéraire animale passe en premier lieu par le choix de son espèce. De ce point de vue, les bestiaires volponien et ortésien présentent une composition assez semblable : on trouve aussi bien dans *Il pianeta irritabile* que dans la « trilogie fantastique » un oiseau pouvant être sauvage ou domestique (l'oie et le chardonneret) et deux animaux dont l'espèce est originellement sauvage, mais qui ont en l'occurrence été domestiqués ou du moins évoluent depuis longtemps au sein de la société humaine. On a pu remarquer cependant que les espèces choisies par Ortese (iguane, chardonneret et puma) sont plus originales, dans le sens où elles sont absentes ou quasi-absentes de la tradition littéraire, tandis que l'éléphant et le singe (Epistola est plus précisément un hamadryas, mais est généralement désigné par l'hyperonyme « scimmia » renvoyant à l'infra-ordre phylogénétique auquel appartient son espèce) sont des présences régulières dans la littérature occidentale, que l'on pense aux fables d'Ésope puis de La Fontaine, à un chef-d'œuvre français comme *Les racines du ciel* ou encore aux classiques pour la jeunesse que sont *Le livre de la jungle* de Kipling ou *Le Tarzan* de Burroughs. Par ailleurs, *Il pianeta irritabile* est le roman le plus riche en présences animales, puisque viennent s'ajouter au petit groupe de héros de nombreuses rencontres – se soldant toutes par un bain de sang – avec des animaux, qu'il s'agisse d'individus isolés (l'ours et le serpent), de petites bandes (les chiens assassins) ou de véritables hordes (les pigeons et les rats, mais aussi l'armée d'humains malades, traitée comme une invasion parmi les autres). Les espèces représentées sont là encore très classiques et toujours choisies en fonction de connotations bien ancrées dans l'imaginaire (les rats dégoûtants, les chiens complices de la violence institutionnelle humaine...).

Quant à Pugno, elle ne met pas en scène des bêtes à proprement parler (hormis des chiens à l'importance narrative très limitée), mais plutôt des créatures hybrides semblant à mi-chemin entre humanité et animalité ; ses sirènes – créatures imaginaires – appartiennent en fin de compte bien à la seconde catégorie, et sa fille sauvage est

quant à elle biologiquement parlant un être humain, qui a cependant perdu toutes les spécificités cognitives et comportementales propres à son espèce.

On peut noter à ce stade que toutes les bêtes importantes du corpus sont caractérisées par leur proximité avec l'humanité, qu'elles soient hybrides, se métamorphosent en êtres humains, soient des humains transformés en bêtes ou aient une histoire personnelle impliquant l'intégration à un environnement humain. C'est bien entendu ce point commun qui fonde toute la pertinence de notre étude, puisque celle-ci s'attarde précisément sur le statut liminaire de ces créatures et sur les implications que peuvent avoir les jeux autour de la frontière entre humain et animal.

Concernant la place et le rôle narratif attribué aux personnages animaux, on observe la même diversité. Le seul invariant est la centralité de ces figures dans l'économie de chacun des romans, dont elles sont d'une manière ou d'une autre les protagonistes. Cela étant dit, les seuls à être véritablement *actifs* et *acteurs* de leur destin sont le singe Epistola, l'éléphant Roboamo et l'oie Plan Calcule dans *Il pianeta irritabile* – ainsi que leur compagnon humain Mamerte qui finit par se considérer et être considéré lui aussi comme un animal à part entière. Ces quatre personnages possèdent une puissance d'agir si débordante qu'elle dépasse et écrase celle de tous les êtres qu'ils rencontrent, y compris les quelques humains ayant survécu à la catastrophe.

Un modèle très différent a émergé de notre lecture des romans d'Ortese et de Pugno : tous sont construits autour de créatures plus ou moins bestiales qui constituent indéniablement l'*objet* central du récit, sans jamais (ou seulement par instants) en être les *sujets*. Tous sont à la merci de la violence matérielle et psychologique d'êtres humains, la plupart du temps des hommes (Elmina est le seul "bourreau" de sexe féminin du corpus) ; tous font en même temps l'objet de nombreux affects, parmi lesquels différentes formes d'amour – paternel, amoureux, sacrificiel, ambigu – qui tantôt constituent le principal facteur d'orientation de leur destin (songeons à la libération finale de l'Iguane Estrellita, de Mia et de Dasha), tantôt

mènent à une sublimation de leur mémoire et à la profonde transformation des personnages humains ayant assisté à leur histoire.

Ces deux schémas que presque tout oppose – protagonistes héroïques VS objets passifs des sentiments et actions d'êtres humains – découlent cependant l'un et l'autre d'une même critique implicite de l'anthropocentrisme imprégnant la conception du monde encore aujourd'hui dominante dans la société occidentale. Tous ces textes pointent en effet du doigt les logiques de domination et d'exploitation qui caractérisent historiquement les relations entre, d'un côté, les individus et sociétés humains, et de l'autre les animaux et l'ensemble du vivant non-humain, dont ils sont les représentants par excellence ; les solutions proposées à ce déséquilibre se trouvent au cœur des profondes différences observées entre les romans. Volponi est le seul à postuler (bien sûr de manière hyperbolique et provocatoire) un renversement du rapport de forces, conduisant à une véritable vengeance du vivant contre l'humanité et à une résolution radicale des problèmes écologiques au travers de la suppression de l'espèce qui en est la cause. Ortese et Pugno optent pour une position plus modérée, se traduisant par la dénonciation plus ou moins explicite de l'anthropocentrisme et de ses conséquences et par la mise en scène d'animaux ou d'êtres sub-humains qui sont systématiquement présentés comme des victimes. S'ensuivent, chez Ortese, des appels directs à la fondation d'une éthique nouvelle, basée sur la nécessité de prêter attention et « secours » aux êtres les plus faibles et opprimés, donc en premier lieu aux animaux. Chez Pugno, point de "message" aussi clair, mais les images de libération concluant les deux romans ne laissent pas de doute sur leur inscription dans un filon proche de la « littérature de libération » théorisée par Iovino – l'émancipation des catégories opprimées et notamment de la nature apparaissant comme le seul *happy end* imaginable, bien que l'un et l'autre récit véhiculent par ailleurs un pessimisme teinté de désespoir.

2. *Des bêtes en chair et en os ?*

Il ressort de nos lectures des œuvres qu'aucune ne réalise totalement un désir de se plonger dans un monde *autre*, au sens de vouloir représenter ce que pourrait être une manière non-humaine de voir et de vivre le monde ; le roman de Volponi est cependant celui qui se rapproche le plus – et de loin – d'une telle entreprise, que l'on pourrait définir comme un idéal éminemment zoopoétique. En effet, si le point de vue adopté est presque exclusivement celui du seul membre humain du groupe de voyageurs, ce dernier entre en contact si intime avec ses compagnons qu'il parvient non seulement à obtenir, et fournir au lecteur, un aperçu de ce que peut être leur subjectivité, mais même à se laisser modifier par cette dernière au point de finir par embrasser un mode d'existence et de perception largement animalisé. D'autre part, le travail effectué par Volponi – déjà commencé dans *Corporale* – sur le thème de la corporéité, tout en servant les intentions subversives du roman, représente une tentative relativement aboutie de donner à voir et à sentir – par tous les sens – une dimension existentielle indubitablement plus animale que celle que tout lecteur humain expérimente au quotidien, en renversant la hiérarchie entre vie corporelle et vie mentale qui caractérise notre existence et a même longtemps été exaltée comme le « propre de l'homme ». En résumé, Volponi ne propose pas de pénétrer par l'imagination dans une subjectivité véritablement non-humaine – et donc radicalement autre –, mais plutôt dans celle d'un humain s'efforçant de s'approcher le plus possible d'une vie purement animale, ce que l'on pourrait considérer, d'un point de vue métapoétique, comme une allégorie de ce que la littérature peut espérer faire de mieux dans ce domaine.

Ortese et Pugno, pour leur part, adoptent des approches très différentes l'une de l'autre mais ayant en commun l'éloignement de toute velléité d'utiliser le langage littéraire pour surmonter la barrière ontologique et imaginer l'intériorité d'êtres non-humains. On pourrait même dire qu'elles font exactement le contraire, présentant chacune à sa façon cette barrière comme infranchissable, que ce soit par l'absence de focalisation interne (chez les deux) voire l'absence physique des créatures évoquées au

sein de la narration (Ortese), par l'insistance sur le mutisme des bêtes (les deux) ou encore par des remarques explicites des personnages sur l'impossibilité de savoir ce qu'il se passe dans la tête d'un être incarnant l'altérité (Pugno). La corporéité est moins centrale chez l'une comme l'autre que chez Volponi, ne se manifestant qu'au travers de descriptions extérieures de l'apparence des personnages non-humains, qui visent notamment à mettre en évidence leur altérité et leur étrangeté – notamment dans le cas de l'iguane, du petit puma, des sirènes et de la fille sauvage.

Paradoxalement, Pugno, qui est la seule à ne mettre en scène aucun animal au sens propre (mais des êtres fantastiques et une jeune fille ensauvagée) est celle qui, plus que les autres auteurs du corpus, donne corps à la *présence* animale telle qu'elle peut être perçue par les humains – énigmatique et impénétrable. La relation de Samuel avec sa fille, la sirène demi-humaine Mia, est particulièrement significative en ce sens ; on peut notamment citer un échange de regards qui rend bien compte de la situation connue de quiconque fréquente de véritables bêtes : la sensation d'un contact réel mais nécessairement incomplet avec une altérité radicale¹¹⁹⁴, amenant un mélange de fascination et de frustration face à l'impossibilité de dépasser la barrière entre les espèces.

Ortese, à l'inverse, est celle dont le discours est le plus explicitement orienté en faveur de la défense des animaux, mais également celle qui donne le moins à voir et sentir de véritables présences animales. L'iguane Estrellita est la seule des trois figures éponymes à apparaître abondamment dans le présent du récit, mais les remarques sur son corps se résument à des commentaires stéréotypés sur sa couleur verdâtre ou les rides dont elle est couverte, ne matérialisant que très schématiquement sa nature reptilienne. Quant au manque de corporéité du chardonneret ou d'Alonso, inversement proportionnel à leur importance narrative et symbolique, il est directement corrélé à ce que nous disions plus haut sur le choix stratégique fait par l'autrice de bâtir l'intrigue autour d'êtres déjà morts depuis longtemps et que le lecteur

¹¹⁹⁴ *Sirene*, p. 65.

ne rencontrera jamais. Le résultat obtenu est donc, plutôt qu'une incursion dans des subjectivités *autres*, la mise en avant de la fragilité intrinsèque des animaux et de leur statut de victimes, aux côtés de tous les individus et groupes humains également exclus, maltraités ou exploités par une même société violente et inégalitaire.

La configuration des rapports entre la représentation d'animaux « en chair et en os » et un discours poussé sur l'animalité est très variable – peut-être principalement du fait que le second se divise en réalité en deux sous-catégories discursives : le discours sur l'animalité “en soi” et celui sur les relations humain-animal. Tous deux peuvent bien entendu cohabiter et interagir au sein d'une même œuvre, comme c'est notamment le cas dans *Il pianeta irritabile*. L'objet premier de notre travail est la deuxième catégorie, dans une optique proche de l'écocritique telle qu'elle est présentée par Iovino – rappelons que l'écologie se définit avant tout par l'ensemble des *relations* existant entre l'être humain et son environnement. Notre analyse des rapports entre humains et animaux non-humains se concentre tout particulièrement sur la question des frontières, raison pour laquelle nous avons sélectionné quelques motifs et procédés littéraires ayant pour point commun de mettre en jeu des problématiques liées au brouillement ou à l'effacement de ces frontières ; il nous faut donc à présent essayer de synthétiser ce que nous avons retiré de notre lecture des œuvres à la lumière de ces notions.

II. Les figures du brouillement des frontières : variations anti-anthropocentristes

1. Remise en question des frontières et anti-anthropocentrisme

Rappelons les quatre principales notions que nous avons élues comme objets d'attention privilégiés autour desquelles construire notre étude littéraire : la métamorphose, l'hybridité, l'anthropomorphisme et l'allégorie. Leur enchevêtrement au sein d'une même œuvre donne lieu à différentes combinaisons de complexité variable, avec d'un côté *Il pianeta irritabile* et les romans composant la « trilogie

fantastique » ortésienne, textes plus foisonnants les uns que les autres dont l'analyse a requis la mobilisation de chacune de ces notions, et de l'autre les deux romans de Pugno, dont la poétique caractérisée par l'*essentialité* se reflète dans le fait que seule l'hybridité y joue un rôle narrativement et symboliquement significatif.

Au-delà de ces différences, toutes ces œuvres ont en commun de faire un usage des figures du brouillement des frontières qui a pour effet la création de différentes formes d'ambiguïté et d'incertitudes venant compliquer l'interprétation, tout en suggérant chaque fois que les catégories structurant notre vision du monde largement dualiste (au premier chef les catégories d'humain et de non-humain) pourraient être beaucoup moins *naturelles* et imperméables que ne l'affirme la tradition. En ce sens, la métamorphose et l'hybridité (ainsi que la monstruosité) apparaissent comme des motifs particulièrement aptes à se faire vecteurs d'un discours implicite (chez Pugno) ou explicite (chez les deux autres) que l'on pourrait qualifier d'anti-essentialiste, en rupture complète avec les conceptions anthropocentristes héritées de la tradition humaniste.

L'attention également portée aux problèmes de nature représentationnelle liés à l'anthropomorphisme et à l'allégorie a pu, selon les textes, venir enrichir et complexifier ce discours en mettant en évidence des tensions entre des tendances opposées : notre lecture de *Il pianeta* a mis en lumière la façon dont ces deux notions peuvent interagir avec le discours anti-anthropocentriste pour créer en fin de compte un objet littéraire pétri de contradictions, échappant à toute interprétation univoque. L'allégorie, en particulier, joue un rôle de premier plan dans la construction du réseau symbolique émergeant du roman, mais s'y configure en grande partie comme une allégorie « sans clef », à l'opposé des allégories classiques dans lesquelles le rapport entre signifiant et signifié était d'une clarté confinant parfois au didactisme.

Nous avons montré dans nos chapitres théoriques que ces mêmes conceptions dualistes héritées de la tradition humaniste sont la cible principale de filons de pensée contemporains comme le posthumanisme et l'écoféminisme, qui pour cette raison (entre autres) nous ont fourni de précieux outils venant enrichir et préciser notre

analyse. Le choix de nous appuyer sur deux courants philosophiques proches mais bien distincts découle de notre volonté de nous doter d'outils conceptuels formant un tout cohérent, mais capables de refléter la diversité des textes composant le corpus et de nourrir une lecture tenant compte des spécificités de chacun d'entre eux. C'est ainsi que le posthumanisme philosophique s'est révélé très utile pour rendre compte de l'originalité et de la force subversive de *Il pianeta irritabile*, ainsi que dans une moindre mesure de *Sirene*, tandis que l'écoféminisme (et notamment certaines de ses déclinaisons spécifiques) apparaît comme le cadre théorique le plus à même de nourrir une étude approfondie des thèmes qui nous occupent dans les œuvres de nos deux autrices.

2. Des "solutions" morales bien différentes au-delà de points communs essentiels

a. Intersectionnalité, convergence des luttes, zoo-égalitarisme

Une autre notion qui a pu régulièrement éclairer notre analyse de certaines figures centrales dans les romans est celle d'intersectionnalité, issue du domaine de la théorie et des luttes féministes. L'hybridité s'est révélée au fil de notre parcours un vecteur privilégié de mise en scène de la logique même de l'intersectionnalité, puisqu'un hybride est par définition un être combinant différentes facettes identitaires qui, parfois, constituent toutes des facteurs de discrimination ou d'infériorisation se cumulant entre elles pour justifier les mauvais traitements infligés par les sujets dominants. Ce constat, entre autres conséquences, invite à mettre fin au cloisonnement des différentes luttes pour l'émancipation (féministes, LGBT, anti-racistes...) et à s'allier pour former un camp unique capable de combattre la totalité des oppressions, perçues comme étant reliées, au-delà de leurs spécificités respectives, au sein d'un même système politique, économique et idéologique.

Nous avons transposé cette notion hors de son champ d'application habituel, en identifiant comme intersectionnelles des figures dont l'appartenance au sexe féminin va de pair avec celle à un autre groupe, celui des animaux et plus généralement des

altérités non-humaines – vaste catégorie comprenant toutes sortes d’êtres considérés de longue date par la société occidentale comme des ressources à exploiter sans limite. Ce type particulier d’intersectionnalité fait écho, plus qu’aux théories féministes classiques, aux thèses de l’écoféminisme, qui postule l’existence de connexions profondes et anciennes, d’ordre structurel, entre la condition des femmes et la relation de l’être humain avec la nature et les animaux¹¹⁹⁵. De ce point de vue, on peut affirmer que *L’Iguane* d’Ortese et *Sirene* de Pugno (et dans une moindre mesure *La ragazza selvaggia*) sont construits autour d’un même fondement idéologique, la conscience ou l’intuition d’une communauté de destins entre femmes et animaux ; proximité qui découlerait, à en croire Plumwood, de la vision dualiste du monde autour de laquelle nos sociétés se sont structurées – de sorte que des créatures réunissant plusieurs éléments du “mauvais” pôle de la série de dualismes qui oppose le féminin, le naturel et l’animal au masculin, à la culture et à la raison, ne pourraient qu’être multiples dominées. Le traitement de l’iguane Estrellita est particulièrement emblématique d’une telle dynamique de croisement des oppressions, puisqu’elle réunit des éléments qui peuvent faire d’elle l’incarnation de très nombreuses catégories d’êtres dominés : femme, enfant, animal, nature, pauvre ou encore peuple colonisé. L’analyse approfondie de son cas a permis de faire ressortir la manière dont l’assimilation de certains groupes humains avec une certaine idée du naturel ou de l’animalité, et donc leur éloignement supposé par rapport à l’idéal de « l’homme » (mâle et occidental), est le présupposé de leur assujettissement – idée centrale dans la déconstruction des dogmes anthropocentristes par les penseurs posthumanistes et écoféministes. On pourrait donc faire du roman d’Ortese une lecture actualisante y voyant un plaidoyer visionnaire pour l’intégration de composantes écologistes et animalistes dans les réflexions et pratiques intersectionnelles, les oppressions croisées qu’elles combattent étant toutes intrinsèquement liées à une même vision, historiquement construite, de l’humain et de la nature.

¹¹⁹⁵ Cf. notamment ADAMS Carol, *The Sexual Politics of Meat, op. cit.*, et PLUMWOOD Val, *Feminism and the Mastery of Nature, op. cit.*

Sans doute du fait que Pugno écrit à une époque beaucoup plus récente et a pu baigner dans une culture théorique et militante bien plus riche sur ces questions, la composante féministe des réflexions sur les rapports de pouvoir est plus évidente et prégnante dans *Sirene*, où l'hybridité féminin-animal des créatures éponymes se conjugue à de nombreux jeux d'échos et de mise en parallèle avec la condition des femmes dans l'univers dystopique dominé par la yakuza. Tous ces aspects contribuent à créer avant tout une sensation de malaise, laquelle amène dans un second temps le lecteur à s'interroger sur les relations possibles entre, d'un côté, l'exploitation alimentaire des animaux à l'ère de l'élevage industriel, et de l'autre la condition féminine, dont l'amélioration historique dans le monde semble actuellement on ne peut plus relative et fragile. Aucune véritable conclusion ne peut cependant être tirée du roman, qui ne livre pas de solutions morales ou politiques mais se contente de mettre en avant l'entrelacement entre des oppressions différentes, exercées par un même sujet humain patriarcal autoproclamé maître du système.

Ortese, à l'inverse, n'hésite aucunement à tirer des histoires narrées dans sa trilogie de véritables morales, souvent formulées explicitement par des personnages qui, par leur sensibilité exacerbée, apparaissent comme des alter-egos de l'autrice. Se dégage ainsi des trois romans un même "message" profondément cohérent, que l'on peut résumer par l'appel à prêter attention et secours à *tous* les êtres, humains et non-humains – animaux, femmes, enfants, pauvres, racisés et colonisés, handicapés... – se trouvant dans une situation de détresse, et notamment à toutes les victimes de l'injustice et de la violence infligées par une grande partie de l'humanité. La nouvelle éthique ainsi promue peut être qualifiée d'écoféministe dans la mesure où elle devra s'appuyer sur des valeurs traditionnellement définies comme propres à la sphère féminine et pour cette raison dévalorisées, et devant désormais être incorporées par l'ensemble de la société dans le but d'établir des rapports harmonieux entre les êtres humains ainsi qu'avec l'ensemble du vivant.

L'idée de convergence des luttes peut également être décelée dans *Il pianeta irritabile*, sous une forme moins explicite et dépourvue de connotations féministes :

nous avons en effet montré comment le roman peut être interprété comme mettant en scène la rébellion commune d'au moins deux catégories d'êtres, les animaux et les êtres humains non conformes à la norme esthétique en vigueur (représentés par le nain bossu au visage défiguré) contre une société qui les opprimait conjointement, incarnée de manière synecdochique par le cirque où Mamerte et ses compagnons ont longtemps travaillé. Il est difficile d'en tirer des conséquences d'ordre politique pour le plan du collectif, dans la mesure où il s'agit d'un récit exclusivement centré sur le destin d'un petit groupe d'individus ; les dernières pages de l'ouvrage mettent néanmoins en avant la nouvelle organisation sociale du groupe réduit à trois membres après la mort du singe, et plus précisément la composition sociale harmonieuse privée de toute hiérarchie. Nous avons ainsi pu employer l'expression « communisme du vivant » pour désigner le type d'aspiration utopique manifesté par cette conclusion, qui peut être rapprochée de la notion de « zoo-égalitarisme » promue par certains penseurs posthumanistes et notamment par Rosi Braidotti.

Il nous semble cependant que le roman n'invite pas seulement à repenser la société comme une communauté harmonieuse entre sujets humains et non-humains, mais aussi et surtout à récupérer l'animalité *intérieure* de l'être humain, condition nécessaire pour accéder à une existence plus immédiate et authentique, en rupture avec l'aliénation caractérisant le devenir historique de l'humanité.

Nous avons donc bien trois auteurs qui proposent des réflexions très différentes sur la question des rapports ontologiques entre humains et animaux non-humains, dont découlent chaque fois des conséquences importantes sur le plan de l'éthique, avec des appels plus ou moins explicites à refonder la ou les façons de vivre ensemble sur une même planète toujours plus maltraitée. Il nous reste à rappeler et synthétiser le propos de toutes ces œuvres sur l'ennemi commun auquel est assignée de manière prépondérante la responsabilité de toutes ces oppressions : la société capitaliste de l'époque moderne et contemporaine.

b. Différentes approches, un même ennemi : la société capitaliste

Si ces auteurs mettent l'accent idéologique sur des aspects variables de la réalité contemporaine, ils identifient tous la source de la plupart de ses maux dans l'essor du capitalisme et de la logique d'exploitation universelle qui le caractérise. Tout y est réduit au statut de ressource appropriable en vue du profit maximal, qu'il s'agisse des animaux, des femmes ou encore des îles lointaines. Si le thème de l'argent reste sous-jacent dans *Sirene* où il n'est jamais mentionné explicitement, il apparaît en revanche à de nombreuses reprises dans les œuvres d'Ortese (sauf dans *Alonso* qui représente un cas à part de ce point de vue), et fait l'objet d'une mise au point particulièrement savoureuse et véhémement lors de la tirade adressée par Mamerte au gouverneur à la fin de *Il pianeta*. La question qui se pose alors est celle de l'inéluctabilité de ce système sociétal, politique et économique, longtemps perçu comme l'aboutissement nécessaire de l'histoire humaine – conception aujourd'hui largement remise en question par l'évidence de la crise climatique et du risque d'épuisement des ressources planétaires. Les textes de notre corpus se contentent-ils d'attribuer toutes les fautes au capitalisme ou tentent-ils de « rouvrir le futur » (pour reprendre les termes par lesquels Jameson définit la nécessité de l'utopie à l'ère capitaliste) en suggérant la possibilité de réalités alternatives ?

Volponi est le plus clair sur la question, offrant dans *Il pianeta* une vision allégorique et caricaturale du pouvoir capitaliste au travers de la figure du gouverneur surnommé Moneta, ennemi ultime que les quatre voyageurs doivent abattre avant de pouvoir réaliser leur utopie. Nous avons longuement analysé, en nous appuyant notamment sur un article de Tiziano Toracca portant sur les relations entre merveilleux et idéologie dans l'œuvre volponienne, la manière dont le genre post-apocalyptique et ses hybridations avec le conte permettent au roman de 1968 d'imaginer la défaite du capitalisme, qui est désormais jugée inconcevable dans un paradigme réaliste – le même Volponi actera d'ailleurs plus tard dans *Le mosche del capitale* la victoire hégémonique et incontestée du capital. La fameuse tirade de

Mamerte met en évidence les liens entre le règne de l'économie de marché et celui de l'« artificiel », autrement dit l'éloignement de l'humanité vis-à-vis du monde naturel qui a accompagné la formation de la société contemporaine et qui est la principale cause de son aliénation.

Pugno, dans *Sirene*, choisit également de situer son récit dans un univers post-apocalyptique où l'humanité a été largement décimée par une épidémie, faisant l'hypothèse d'une continuation de la logique d'exploitation du vivant propre au capitalisme par d'autres acteurs – en l'occurrence la yakuza, organisation criminelle japonaise – après la chute des pouvoirs institutionnels. La seule piste “utopique” présente dans le roman est celle, paradoxale, d'une disparition totale de l'humanité au profit d'une nouvelle espèce – les sirènes – plus adaptée à un environnement devenu radicalement hostile. Cette dimension particulièrement désespérée du roman, par rapport à ceux des deux autres écrivains, peut sans doute être reliée au fait que Pugno écrit au XXI^{ème} siècle, alors que se fait toujours plus pressante la conscience de l'urgence écologique et de l'incapacité (ou refus) des pouvoirs en place dans les nations les plus puissantes de la planète de pousser à un changement de modèle radical, perçu par beaucoup comme absolument nécessaire à la survie de l'espèce humaine.

À côté de cette vision radicalement pessimiste, suggérant par ailleurs que le capitalisme et ses maux ne pourraient être éradiqués que lorsque l'humanité tout entière l'aura été (position très proche de celle de Volponi), on trouve celle d'Ortese qui esquive en quelque sorte le problème en situant les possibilités de changement avant tout à l'échelle des individus, suggérant que l'incorporation par ces derniers d'une éthique radicalement nouvelle aux accents écoféministes pourrait être le premier pas vers une évolution positive de la société dans son ensemble.

Cette solution peut *a priori* paraître relever de l'utopie au sens le plus banal, celui de doux rêve irréalisable ; mais ce n'est pas entièrement le cas, la lutte contre les préjugés anthropocentristes et contre la hiérarchisation du vivant pouvant très concrètement être menée sur le plan des idées, dans une logique visant à l'hégémonie culturelle. Les partisans de l'antispécisme invoquent souvent un parallélisme avec des

luttres passées ayant mené à l'émancipation de catégories humaines longtemps considérées comme inférieures par nature – on pense bien entendu aux luttres féministes ainsi qu'à l'abolition de l'esclavage – pour justifier leur espoir de voir s'améliorer également la situation des bêtes, espoir par ailleurs alimenté par les évolutions juridiques observables dans un certain nombre de pays. On pourrait objecter que le parallèle n'invite pas véritablement à l'optimisme, la "libération" des afro-descendants, des femmes ou encore des personnes LGBT n'ayant été à ce jour connu qu'une réalisation partielle et la lutte contre les discriminations concernées nécessitant d'être poursuivie assidument, pour une durée indéterminée et peut-être infinie.

L'utopie ortésienne se distinguerait donc par l'idée d'une révolution politique commençant "par le bas", l'évolution des consciences individuelles devant entraîner petit à petit celle de la société ; il faut toutefois souligner qu'une telle perspective collective – politique au sens strict – reste totalement absente de la prose narrative d'Ortese, et que la possibilité réelle d'un changement historique salvateur n'y est pas formulée.

Chacun des auteurs fait donc preuve d'un pessimisme plus ou moins total quant à la probabilité d'une mise à bas plus ou moins proche du système capitaliste, tout en mettant en œuvre des stratégies littéraires différentes, s'appuyant sur la puissance de l'imagination pour tenter de faire apparaître des lueurs d'espoir. Cela étant dit, la seule solution véritablement plausible émergeant de notre corpus est l'effondrement de la société tout entière voire l'éradication de l'espèce humaine, hypothèse qui n'apporte guère de réconfort, sauf à abandonner entièrement le point de vue humain pour embrasser celui de la planète et des animaux non-humains.

CONCLUSION GENERALE

Le corpus d'œuvres romanesques sur lequel nous avons décidé de nous concentrer nous a donné un aperçu assez large des diverses réponses que peut apporter la littérature à nos questionnements initiaux sur les possibles liens entre, d'un côté, les motifs "jumeaux" de l'hybridité et de la métamorphose ainsi que les procédés représentationnels que sont l'anthropomorphisme et l'allégorie, et de l'autre une remise en question plus ou moins radicale des conceptions traditionnelles de l'identité humaine, ainsi que de son rapport (de séparation et de supériorité) avec l'altérité animale. Notre analyse du traitement original et varié de ces motifs, observés dans des textes écrits sur un arc temporel d'une cinquantaine d'années qui va du milieu de la guerre froide et de l'essor du néo-capitalisme jusqu'aux années les plus récentes, confirme l'idée qu'ils possèdent un fort potentiel critique et notamment la capacité de mettre en branle les principales certitudes d'une vision du monde encore dominante, largement anthropocentriste.

Ce bouleversement des consciences a lieu selon des modalités multiples et suit des directions variables, qui dépendent principalement de la personnalité de l'auteur, de ses positionnements idéologiques (l'attention empathique d'Ortese aux animaux, attestée dans ses textes non narratifs, a largement déterminé les trames des trois romans), de son environnement politique et intellectuel, de sa poétique mais aussi de son genre. En effet, si notre corpus est trop restreint pour en tirer des tendances générales, il apparaît malgré tout comme notable que les textes des deux autrices véhiculent des idées très proches de la pensée écoféministe – avec chez Pugno une conscience féministe explicite –, tandis que le seul texte écrit par un homme semble centré autour de valeurs apparemment indifférentes au genre voire quelque peu virilistes, n'excluant pas le recours à la violence. La question du rapport entre le genre

des écrivains et les formes que prennent leurs écrits mettant en scène les rapports entre humanité et animalité pourrait faire l'objet d'une étude à part entière et portant sur un ensemble d'œuvres bien plus vaste, à l'échelle italienne ou internationale.

Pour notre part, notre objectif était ici avant tout de confronter des œuvres données à une lecture centrée autour de la question des frontières, en gardant à l'esprit d'une part les apports spécifiques de la zoopoétique "à la française", et de l'autre les théories posthumanistes et écoféministes, afin de proposer pour chaque texte une interprétation globale et cohérente. Aucune de nos analyses n'est en rupture avec ce qui avait été déjà dit des auteurs par la critique ; nous avons plutôt tenté de nous appuyer sur des intuitions déjà formulées par d'autres, ainsi que sur des déclarations explicites placées dans la narration ou dans la bouche de certains personnages, afin d'analyser en profondeur les façons propres dont chaque œuvre se place en rupture avec une certaine tradition anthropocentriste et propose des pistes pour une refondation éthique ou politique radicale.

Ainsi, nous avons proposé une analyse extensive des représentations de l'animalité (reconnue comme un thème important par la critique mais sans avoir jamais fait l'objet d'une étude systématique) dans *Il pianeta irritabile*, mettant au jour une tension entre, d'un côté, une vision idéalisée de l'existence animale comme pure vie – principalement portée par les discours de l'éléphant Roboamo –, et de l'autre une monstration au contraire extrêmement concrète des différentes fonctions corporelles des quatre personnages principaux. Nous avons montré que cette contradiction n'en est pas une et que l'assimilation des êtres vivants à leur existence corporelle peut être lue comme la mise en acte de cette même conception idéale de l'animalité promue par le pachyderme.

Dans un second temps, nous avons élargi notre analyse à de nombreuses facettes du roman permettant de confirmer et d'approfondir l'hypothèse de Daniele Fioretti selon laquelle *Il pianeta* aurait anticipé littérairement des idées développées ensuite par la philosophie posthumaniste. Nous avons inscrit ce questionnement dans une

réflexion plus large sur les diverses tendances relevant de l'utopie observables au sein du texte, afin de mettre en évidence sa complexité et l'impossibilité de le réduire à un message univoque. Nous avons notamment décelé une possible hésitation entre deux interprétations également anti-anthropocentristes mais presque opposées : le premier niveau de lecture du roman véhicule une vision violemment antihumaniste, postulant la nécessité d'éliminer l'espèce humaine pour le bien de la planète ; un certain nombre d'éléments permettent toutefois de faire émerger un positionnement plus nuancé, proche des théories posthumanistes, consistant à promouvoir plutôt – notamment au travers du parcours du nain Mamerte – une *évolution* de l'humanité vers un mode d'existence plus immédiat et authentique, devant passer principalement par la récupération de son animalité intérieure et par la recréation de relations harmonieuses avec les altérités naturelles.

La question de l'animalité avait également déjà été identifiée comme fondamentale chez Ortese par certains critiques, et avait été placée au cœur de plusieurs articles offrant des élucidations pertinentes mais partielles du système idéologique d'Ortese, notamment tel qu'il se traduit dans la trilogie fantastique. Nous avons, là encore, essayé de pousser ces intuitions jusqu'à leurs plus extrêmes conséquences, proposant tout d'abord une étude plus complète des figures animales au centre de la trilogie, à la lumière des notions-clefs de notre travail – métamorphose, hybridité, anthropomorphisme, allégorie –, dont l'interaction au sein de chacun des romans s'est avérée féconde de significations, d'ordre ontologique comme éthique. La métamorphose, en particulier, donne lieu à des histoires bien différentes, mais toujours reliées à l'idée de l'animal comme paradigme des victimes de l'injustice et de la violence humaines ; ce statut entraîne, dans *Il cardillo addolorato* et *Alonso e i visionari*, la transformation d'un individu animal singulier, mort longtemps auparavant, en une entité divine à laquelle des personnages humains adressent leurs prières afin qu'elle protège tous les êtres délaissés et persécutés.

La suite de notre analyse a porté sur la nature du message – le terme est permis par le caractère explicite du discours moral placé par Ortese dans ses romans et notamment dans les dernières pages – découlant de cette vision des animaux, ainsi que des enfants dont ils apparaissent extrêmement proches, comme représentants ultimes de toutes les catégories d’êtres victimes du mal dans le monde, ainsi que sur les modalités spécifiquement littéraires mises en œuvre pour transmettre ce message de la manière la plus frappante et la plus convaincante possible. La figure hybride et intersectionnelle de la petite iguane Estrellita nous a semblé particulièrement apte à susciter des réflexions sur le fonctionnement même de l’infériorisation et de l’oppression de certains êtres, et sur les relations entre les dominations de groupes d’êtres apparemment très différents comme les femmes, les animaux ou les peuples colonisés. La réaction du comte Daddo au malheur de la créature préfigure celles de personnages futurs comme le prince Neville ou le professeur américain Jimmy Op : chacun d’entre eux expérimente une compassion et un amour infini pour un être non-humain martyrisé, dont découlera sa prise de conscience – et parfois celle de son entourage – de l’universalité des souffrances observées ; c’est cet élargissement de la conscience morale à partir d’un cas singulier que nous avons appelé « schéma de la conversion », dont nous avons déroulé une analyse structurelle. Nous avons rapproché l’appel à *secourir* tout être en détresse, qui s’ensuit systématiquement chez Ortese de cette prise de conscience, des idées de certains penseurs écoféministes appliquant à la question animale l’éthique du *care*, initialement conçue par la chercheuse en psychologie morale Carol Gilligan¹¹⁹⁶ et fondée sur des valeurs comme l’attention à l’autre, l’empathie et la relation. Notre lecture des trois romans, attentive à leurs nombreuses différences autant qu’à leurs points communs, a ainsi montré comment une vision du monde et une proposition éthique profondément cohérente émerge de cette “trilogie” pourtant écrite durant un intervalle temporel d’une trentaine d’années.

¹¹⁹⁶ GILLIGAN Carol, *In a Different Voice*, op. cit.

Enfin, notre contribution à l'interprétation des deux romans de Pugno *Sirene* et *La ragazza selvaggia* – principalement du premier, avec lequel le second possède cependant de nombreux points communs – a consisté à les faire dialoguer avec la pensée écoféministe dont ils n'avaient étonnamment guère été rapprochés, l'accent ayant été plutôt mis par la critique sur les éléments pouvant donner lieu à une lecture posthumaniste (également valide par bien des aspects). C'est, là aussi, tout d'abord une analyse des ressemblances structurelles entre les deux textes qui nous a permis d'étayer notre hypothèse selon laquelle ils seraient construits autour de présupposés éthiques communs, d'ordre à la fois féministe et anti-anthropocentriste. Nous nous sommes ensuite attardée sur le leitmotiv du mutisme des êtres hybrides au centre des deux narrations, dont nous avons révélé les implications complexes et potentiellement contradictoires : la privation de parole, justification et instrument de l'assujettissement de certains groupes d'êtres, s'avère aussi dans ces deux romans être le vecteur d'une forme de résistance aux tentatives de domination, notamment en tant qu'elle permet de préserver le mystère des créatures concernées, contre toute aspiration à une appropriation épistémique de la part des hommes qui les entourent.

Nous avons suivi dans la seconde partie du chapitre une méthode quelque peu différente du reste de notre travail, nous appuyant sur une étude comparée de *Sirene* avec deux autres romans relevant d'un filon que nous avons appelé « dystopie de l'élevage industriel », et qui partagent avec lui des ressemblances thématiques et structurelles notables. Cette confrontation a contribué à faire ressortir les spécificités qui font la force du roman de Pugno, à savoir essentiellement le choix de mettre à la place des bêtes destinées à l'abattoir des créatures auxquelles leur hybridité confère une épaisseur intersectionnelle : en effet, leur double nature donnant lieu à une double oppression (l'abattage à des fins alimentaires et l'exploitation sexuelle), elles incarnent de manière frappante les connexions profondes unissant la condition féminine – et notamment les violences sexuelles – et les pratiques liées à la consommation de viande, au premier rang desquelles se trouvent l'élevage industriel et la chasse. Les théories

de Carol Adams sur les liens entre féminisme et végétarisme, ainsi que celles de Florence Burgat sur les ressorts anthropologiques de l'alimentation carnée, ont éclairé notre analyse de certains aspects du roman et notamment des multiples échos entre le sort des sirènes et celui des femmes dans le monde dystopique représenté. Ces deux catégories d'êtres se trouvent en effet opprimées par un même sujet patriarcal qui, suite à l'effondrement de la société, laisse libre cours aux différentes manifestations des pulsions de domination et de destruction qui se nicheraient au fond de l'être humain. Nous avons pu ainsi conclure notre chapitre en affirmant que *Sirene* est moins un roman visant à dénoncer l'élevage industriel – contrairement aux deux textes avec lesquels nous l'avons comparé – qu'une œuvre explorant les connexions visibles et cachées entre différentes formes d'oppression, et notamment entre celles de la nature, des animaux et des sujets féminins.

Notre travail n'avait pas pour objectif de dégager une "théorie" de l'expression du brouillement des frontières en littérature, mais bien d'explorer, au travers de trois études de cas portant sur des œuvres d'une grande originalité, la complexité de cette problématique, la multiplicité des enjeux qui peuvent y être liés et surtout la diversité des modalités littéraires par lesquelles il est possible de s'y confronter. Nous n'avons pas non plus centré notre analyse sur l'évolution, au cours des dernières décennies, du traitement des thèmes étudiés, même si certains éléments de réflexion ont naturellement émergé au cours de notre parcours : notamment, l'importance de l'engagement communiste dans la formation de l'idéologie de Volponi et d'Ortese les distingue clairement de Pugno, qui représente une génération ayant grandi après le déclin du parti et de ses idéaux ; par ailleurs, Pugno écrit à une époque où les consciences féministe et écologiste ont énormément évolué et donné lieu à des théorisations multiples et parfois croisées, avec lesquelles il est légitime d'imaginer qu'elle ait une certaine familiarité. Les auteurs choisis sont cependant trop singuliers et le corpus d'œuvres trop réduit pour en tirer une véritable typologie de ce que l'on

pourrait appeler la littérature des frontières humain-animal, ce qui pourrait constituer la tâche de travaux critiques ultérieurs.

Certains aspects récurrents ressortent néanmoins de nos lectures, à commencer par la moralisation explicite, quoique présente dans des mesures variées selon les textes, du discours sur les relations de domination et de violence entretenues depuis des siècles par l'humanité avec les animaux et avec la nature – question qui peut acquérir des accents eschatologiques dans les narrations post-apocalyptiques, avec l'idée de châtement bien mérité et d'une libération de la planète qui coïnciderait avec la disparition des êtres humains. La seconde constante est le rapport étroit entre le propos de type ontologique véhiculé par les figures et procédés du brouillement des frontières, suggérant qu'humain et non-humain ne seraient fondamentalement pas si différents, et les conséquences morales et politiques qui ne manquent jamais d'en découler : la mise en scène d'êtres à cheval sur les deux catégories, ou passant de l'une à l'autre, s'accompagne chaque fois d'un projet de véritable refondation éthique, impliquant une prise de conscience de certains maux contemporains et une plus grande prise en compte de l'altérité dans la sphère morale. Enfin, on a pu remarquer que l'anti-anthropocentrisme des textes étudiés est toujours indissociable de positionnements anticapitalistes, montrant une perception claire, de la part des auteurs, de la responsabilité de ce système économique dans les nombreuses formes d'oppressions existant à l'époque contemporaine et notamment dans le rapport aliénant de l'être humain avec le monde naturel et animal. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles ces écrits tournant autour de figures de « bêtes », loin de ne parler que de l'animalité, laissent systématiquement transparaître la conviction d'une forme de transversalité des dominations, y compris intra-humaines, et la nécessité de réponses à cette problématique qui seraient elles aussi transversales – qu'il s'agisse de lutter contre le système tout entier ou d'adresser son attention et son amour compatissant à tous les êtres dans le besoin.

Il est d'ailleurs possible d'isoler à partir des variations observées dans les œuvres un certain nombre de filons (pouvant interagir entre eux) dont chacun mériterait de faire l'objet d'une étude à part entière. Nous pensons, entre autres, au thème (porté par l'Imitateur du chant de tous les oiseaux) de la disparition des animaux et de ce qu'elle signifierait pour l'être humain, qui se trouve notamment au centre du magnifique *Bambini bonsai* de Paolo Zanotti, ainsi qu'à l'hybridité humain-animal traitée dans une optique féministe, comme c'est le cas dans *Sirene* mais aussi, en littérature française contemporaine, dans l'étonnant *Truismes* de Marie Darrieussecq. Un troisième filon, et c'est peut-être la suggestion la plus radicalement post-anthropocentriste qui ressort de nos lectures, serait constitué de textes questionnant l'opportunité voire de la nécessité d'une évolution de l'être humain, passant notamment par l'hybridation avec des altérités naturelles. Cette hypothèse apparemment très fantaisiste est cependant porteuse d'une charge subversive particulièrement précieuse à une époque où il nous faut, à des fins de simple survie de notre espèce, trouver des moyens de repenser en profondeur notre manière d'habiter le monde, à rebours de la conviction millénaire qu'a pu avoir l'être humain d'être la création la plus parfaite de la nature. La science-fiction anglosaxonne, en particulier, ne manque pas d'œuvres classiques ou plus récentes ayant approfondi la question de façon remarquable et qui mériteraient d'être mises en lien entre elles et avec celle de Volponi. Des exemples notables sont représentés par *Galapagos* de Kurt Vonnegut, où l'évolution de l'espèce humaine en une espèce proche du phoque, mais aussi le registre parodique et grotesque, rappellent beaucoup *Il pianeta irritabile* ; par la trilogie *Xenogenesis* d'Octavia Butler, construite autour de l'hybridation avec des extraterrestres, tout l'enjeu consistant dans son acceptation par les humains qui la perçoivent d'abord comme une contrainte totalitaire ; ou encore par la *Southern Reach Trilogy* de Jeff Vandermeer, dans laquelle toute l'intrigue tourne autour d'une zone (« area X ») touchée par des phénomènes inexplicables, notamment par la transformation possible voire inévitable des humains qui y séjournent en des êtres

indéfinis, mais s'intégrant harmonieusement à un environnement naturel mystérieux et luxuriant.

Les pistes ne manquent donc pas pour prolonger l'investigation, dont nous avons tenté ici de tracer quelques chemins possibles, des outils que possède la littérature pour affronter, sur le plan de l'imaginaire, certains des défis les plus pressants de notre époque – au premier chef desquels l'exigence de repenser en profondeur notre rapport à notre monde et aux multiples *autres* qui l'habitent avec nous. Si tous les textes étudiés ne se prêtent pas à une lecture strictement politique, chacun réaffirme avec force et originalité la capacité persistante de l'écriture romanesque, même à une époque où l'on a sanctionné le déclin du rôle de l'intellectuel dans la société, à être en prise avec le monde et agir plus ou moins directement sur les consciences. Ainsi, les œuvres produites aujourd'hui comme hier, mais aussi la critique – qu'elle soit écocritique, zoopoétique ou encore *Material Ecocriticism* – peuvent contribuer à imposer dans notre culture l'idée qu'il est temps d'abandonner enfin la certitude que l'être humain serait le « maître et possesseur » de la planète ; ne serait-ce que, comme l'écrit Micali en commentaire d'un passage de *Je suis une légende* de Richard Matheson : « defending the priority of humanity makes no sense if there are no humans left »¹¹⁹⁷.

¹¹⁹⁷ MICALI Simona, *Towards a Posthuman Imagination*, op. cit., p. 62. Trad. : « défendre la priorité de l'humanité n'a aucun sens s'il n'y a plus d'humains. »

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie primaire

I. 1. Paolo Volponi

Corporale, Turin, Einaudi, 2014 (1974). Traduction de référence : *Corporel*, traduit de l'italien par Michel Sager, Paris, Robert Laffont, 1975

Del naturale e dell'artificiale (éd. ZINATO Emanuele), Ancône, il lavoro editoriale, 1999

VOLPONI Paolo, LEONETTI Francesco, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Turin, Einaudi, 1995

Il ramarro, Urbino, Istituto D'arte, 1948

I Racconti (éd. ZINATO Emanuele) Turin, Einaudi, 2017

La macchina mondiale, Milan, Club degli Editori, 1985 (1^{ère} éd. Garzanti, 1965)

« Le difficoltà del romanzo », in *Romanzi e prose*, vol. I, Turin, Einaudi, 2002, p. 1023-1038

Le mosche del capitale, Turin, Einaudi, 2010 (1989)

Memoriale, Turin, Einaudi 1981 (1962)

Poesie. 1946-1994 (éd. ZINATO Emanuele), Turin, Einaudi, 2001

Scritti dal margine, Lecce, Piero Manni, 1994

I. 2. Anna Maria Ortese

Alonso e i visionari, Milan, Adelphi, 2017 (1^{ère} éd. 1996). Traduction de référence : *Alonso et les visionnaires*, traduit de l'italien par Louis Bonalumi, Paris, Gallimard (coll. L'Arpenteur), 2005

Angelici dolori e altri racconti (éd. CLERICI Luca), Milan, Adelphi, 2006 (1^{ère} éd. Bompiani, 1937)

« Bologna mi è apparsa una terra promessa », *Milano-sera*, 15-16 septembre 1949, p.

3

« Cena in castello », *Meridiano di Roma*, IV, 16, 23 avril 1939, p. 50-52 pour la première partie, puis *Meridiano di Roma*, IV, 17, 30 avril 1939, p. VI-VII pour la deuxième partie

Corpo celeste, Milan, Adelphi, p. 52. Traduction de référence : *Corps céleste*, traduit de l'italien par Claude Schmitt, Arles, Actes Sud, 2000

Da Moby Dick all'Orsa bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte (éd. FARNETTI Monica), Milan, Adelphi, 2011

Il cardillo addolorato, Milan, Adelphi, 1993. Traduction de référence : *La douleur du chardonneret*, traduit de l'italien par Louis Bonalumi, Paris, Gallimard, 1997

Il monaciello di Napoli, Milan, Adelphi, 2001

Il porto di Toledo, Milan, Adelphi, 2018 (1^{ère} éd. Rizzoli, 1975)

In sonno e in veglia, Milan, Adelphi, 1987. Traduction de référence : *De veille et de sommeil*, traduit de l'italien par Louis Bonalumi, Paris, Gallimard, 1990

La lente scura (éd. CLERICI Luca), Milan, Marcos y Marcos, 1991

« La posta di Anna Maria », *L'Unità*, 17 août 1950, p. 2

Le Piccole Persone (éd. BORGHESI Angela), Milan, Adelphi, 2016. Traduction de référence : *Les Petites Personnes. En défense des animaux et autres écrits*, traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 2017

L'Iguana, Milan, Adelphi, 2016 (1^{ère} éd. Vallecchi, 1965), p. 30. Traduction de référence : *L'Iguane*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Gallimard, 1988

L'infanta sepolta, Milan, Adelphi, 2000 (1^{ère} éd. Milano Sera, 1950)

Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno : Lettere di Anna Maria Maria Ortese a Patrick Mégevend (1978 – 1997) (éd. MÉGEVEND Patrick), Ventimiglia, Philobiblon, 2017

Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998) (éd. HAAS Franz et ROGNONI Francesco), Mergozzo, Sedizioni, 2016

Romanzi, vol. I (éd. FARNETTI Monica), Milan, Adelphi, 2002. Contient *Poveri e semplici*, *Il cappello piumato* et *Il porto di Toledo*

« Rose a Berenzin », *Noi donne*, VII/4, 27 janvier 52, p. 17

I. 3. *Pugno Laura*

In territorio selvaggio, Milan, nottetempo, 2018

La ragazza selvaggia, Venise, Marsilio, 2016

Sirene, Milan, Marsilio, 2017 (1^{ère} éd. Einaudi, 2007). Traduction de référence : *Sirènes*, traduit de l'italien par Marine Aubry-Morici, Paris, éditions inculte, 2020

Sleepwalking, Milan, Sironi, 2002

II. Bibliographie secondaire

II. 1. *Sur Volponi*

AUBERT-NOËL AMELIE, « L'utopie du retour à la pure vie dans *Il pianeta irritabile* de Paolo Volponi, *Dissipatio H.G.* de Guido Morselli et *Il re del magazzino* d'Antonio Porta », *Italies*, n° 25, 2021 : *Utopies*, p. 211-224

BENASSI Anna, *Un Autore, una città. Interviste con Giorgio Bassani, Carlo Bernari, Alberto Bevilacqua, Alberto Moravia, Giovanni Testori, Paolo Volponi*, Turin, Eri, 1982

BETTINI F., CARLINO M., MASTROPASQUA A., MUZZIOLI F., PATRIZI G., *Volponi e la scrittura materialistica*, Rome, Lithos, 1995

VOLPONI Paolo, « Questa mia Italia Corporale », interview avec Filippo Bettini, p. 51-57

CAMON Ferdinando, *Il mestiere di scrittore*, Milan, Garzanti, 1973

CANDILORO Mauro, *La poésie de Volponi comme forme complexe de relation*, Thèse de doctorat soutenue en juin 2018 à l'Université Paris Nanterre (dactyl.)

CAPOZZI R., Interview à Volponi in *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Lecce, Manni, 1991

GAUDIO Alessandro, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pise, Edizioni ETS, 2008

FICHERA Gabriele, « Paolo Volponi », in ALFANO G., DE CRISTOFARO F., *Il romanzo in Italia*, vol. IV : *Il secondo Novecento*, Rome, Carocci, 2018, p. 247-256

FIORETTI Daniele, « Foreshadowing the Posthuman. Hybridization, Apocalypse, and Renewal in Paolo Volponi », in AMBERSON Deborah, PAST Elena, *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2014

FIORETTI Daniele, *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature. Pasolini, Calvino, Sanguineti, Volponi*, New York, Palgrave Macmillan, 2017

INGLESE Andrea, « L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi », *Cahiers d'études italiennes*, n° 7, 2008

MOBILI Giorgio, *Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon, Puig, Volponi*, New York, Peter Lang, 2008

MUSSGNUM Florian, « Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni 1970 », *Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e la comunicazione*, n° 1, 2003, p. 19-32

PICCHIONE John et MARCHIONNE PICCHIONE Luciana, « Le modalità della disperazione apocalittica », *Otto-Novecento*, n° 3-4, 1980, p. 63-87

PISCHEDDA Bruno, *La grande sera del mondo*, Turin, Nino Aragno Editore, 2004, p. 277-306

RABONI Giovanni, « *Il pianeta irritabile* », in AA.VV., *Letteratura italiana, Il Novecento : I contemporanei*, vol. IX, Milan, Marzorati, p. 8938

RAFFAELI Massimo (dir.), *Paolo Volponi, il coraggio dell'utopia*, Ancône, Transeuropa, 1997

ZINATO Emanuele, « La "chiara fantasia" : linguaggio e utopia nelle prose minori di Paolo Volponi », p. 127-138

RITROVATO S., MARCHI D. (dir.), *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, Pesaro, Metauro, 2017

MINOIA Vito, « *Il pianeta irritabile* nell'universo dei simboli volponiani », p. 225-234

PAPINI Maria Carla, « La desinenza in -ale : Paolo Volponi e Giacomo Leopardi », p. 159-178

RITROVATO Salvatore, TORACCA Tiziano, ALESSANDRONI Emiliano, *Volponi estremo*, Pesaro, Metauro, 2015

RAVEGGI Alessandro, « Animalità selvagge, animalità utopiche. Il Volponi leopardiano, il suo lascito nella narrativa di Antonio Moresco », p. 249-265

ZUBLENA Paolo, « Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel *Pianeta irritabile* di Volponi », p. 461-476

TCHEHOFF Igor, *Il soggetto corporale nella narrativa di Paolo Volponi* (thèse de doctorat), Stockholm, Stockholm University Press, 2009

TORACCA Tiziano, « La favola nella narrativa di Paolo Volponi : una filigrana ideologica », *Italianistica : Rivista di letteratura italiana*, n° 42/1, janvier-avril 2013

TORACCA Tiziano, *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile e Le mosche del capitale : una trama continua*, Pérouse, Morlacchi, 2020

ZINATO Emanuele, « Cronologia », in Volponi Paolo, *Romanzi e prose*, vol. I, Turin, Einaudi, 2002, p. XLVII-LXXIX

ZINATO Emanuele, *Volponi*, Palerme, Palumbo, 2001

RABONI Giovanni, « *Il pianeta irritabile* », in AA.VV., *Letteratura italiana, Il Novecento : I contemporanei*, vol. IX, Milan, Marzorati

II.2. *Sur Ortese*

ANNOVI G.M., GHEZZO F. (dir.), *Anna Maria Ortese : Celestial Geographies*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2015

ANNOVI Gian Maria, « "Call Me My Name" : The Iguana, the Witch and the Discovery of America », p. 323-355

CANONICA Michele, « Anna Maria Ortese : Les Petites Personnes (en défense des animaux) », entretien avec Marguerite Pozzoli réalisé pour le site *Italie en direct* en février 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cyoXk-1XSIc>

REBANE Gala, « The Flickering Light of Reason : Anna Maria Ortese's *Il Cardillo addolorato* and the Critique of European Modernity », p. 356-384

MOSER Amelia, « Epistolary Self-Storytelling : Anna Maria Ortese's Letters to Massimo Bontempelli », p. 144-190

PIERACCI HARWELL Margherita, « The Enigmatic Character of Elmina : A Thread in a Vertiginous Web », p. 385-408

BALDI Andrea, « Note ai testi. *L'Iguana* », in ORTESE Anna Maria, *Romanzi* (vol. II), éd. BALDI A., FARNETTI M., SECCHIERI F., Milan, Adelphi, 2005, p. 895-971

BATTISTA Adelia, *Ortese segreta*, Rome, minimum fax, 2008

BORGHESI Angela, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015

CLERICI Luca, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milan, Mondadori, 2002

CLERICI Luca, « L'invisibile trama dei racconti », in *Angelici dolori e altri racconti*, p. 445-465

DE GASPERIN Vilma, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014

DI PAOLO Paolo (dir.), *Nessun male può dirsi lontano. Anna Maria Ortese, una scrittrice morale*, Rome, Empirìa, 2014

DI ROSA Rossella, « "La Questione Animale" di Anna Maria Ortese : Alonso e i visionari e l'etica del soccorso », *Ecozona, European Journal of Literature, Culture and Environment*, n° 7/2, 2016, p. 134-148

FARNETTI Monica, *Anna Maria Ortese*, Milan, Mondadori, 1998

FARNETTI Monica, « Appunti per una storia del bestiario femminile : il caso di Anna Maria Ortese », in BIAGINI E., NOZZOLI A. (dir.), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, p. 71-83

FARNETTI Monica, « I romanzi di Anna Maria Ortese », in ORTESE Anna Maria, *Romanzi*, vol. I (éd. FARNETTI Monica), Milan, Adelphi, 2002, p. IX-LXVII

FARNETTI Monica, « Note ai testi. *Il cardillo addolorato* », in ORTESE Anna Maria, *Romanzi* (vol. II), éd. BALDI A., FARNETTI M., SECCHIERI F., Milan, Adelphi, 2005, p. 1118-1131

GHEZZO Flora, « Voci dall'oltrestoria: *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese e la crisi della modernità », in CLERICI Luca (dir.), *Il Giannone : semestrale di cultura e letteratura*, vol. IV, 7-8 (2006), *Per Anna Maria Ortese*, p. 221-243

HAAS Franz, « In difesa dell'inanità », *Belfagor*, IL, 1, 1994, puis in ORTESE Anna Maria, *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998)* (éd. HAAS Franz et ROGNONI Francesco), Mergozzo, Sedizioni, 2016, p. 177-184

MARAINI Dacia, *E tu chi eri ? Interviste sull'infanzia*, Milan, Bompiani, 1973

POLESE Ranieri, « Questa mia vita terremotata », entretien avec ORTESE Anna Maria, *Amica*, 14 juin 1996, p. 62

SECCHIERI Filippo, « Note ai testi. *Alonso e i visionari* », in ORTESE Anna Maria, *Romanzi* (vol. II), éd. BALDI A., FARNETTI M., SECCHIERI F., Milan, Adelphi, 2005, p. 1113-1130

SENO Cosetta, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, Ravenna, longo Editore, 2013

TONDELLO Elisabetta, *Construction and Disruption. An Analysis of the Thematic Contribution of Extraordinary Children and Animals in the Works by Paola Masino and Anna Maria Ortese*, thèse de doctorat soutenue en Janvier 2012 à l'université de Warwick (dactyl.)

VIGNALI DE POLI Cristina, *De Angelici dolori à L'Iguana : le parcours littéraire et idéologique d'Anna Maria Ortese*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont-Blanc, 2020

II. 3. Sur Pugno

II. 3. 1. Littérature critique

AMICI Marco, « Post-Anthropocentric Perspectives in Laura Pugno's Narrative », in FERRARA Enrica Maria (dir.), *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, p. 73-92

ANTONELLO Pierpaolo, « Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno », in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee, Narrativa – nuova serie*, n° 43, 2021, p. 155-171

AUBERT-NOËL Amélie, « Ibridità testuale e ibridità creaturale in Sirene di Laura Pugno », in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee, Narrativa – nuova serie*, n° 43, 2021, p. 187-196

AUBERT-NOËL Amélie, « Jeux de temporalité et intention prophétique : une lecture de trois romans apocalyptiques contemporains », *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 21, 2018

CECCHINI Irene, « La “Marâtre Nature” et la femme révoltée : visions subversives chez Marie Darrieussecq, Laura Pugno et Han Kang », *Pagaille*, n° 1 : *Marâtre Nature. Quand Gaïa contre-attaque*, 2021, p. 37-47

DONNARUMMA Raffaele, Laura Pugno, *Sirene*, *Allegoria*, n° 57, 2018. URL : <https://www.allegoriaonline.it/240-laura-pugno-qsireneq>.

RIMINI Thea, « Favole ai margini. Un percorso a ritroso nei due romanzi di Laura Pugno », *Il Ponte*, LXVI, n° 5, mai 2010, p. 214-218

TABANELLI Roberta, « Al di là del corpo : La narrativa (postumana) di Laura Pugno », *Italian Culture*, n° 28/1, 2010, p. 3-20

ZANGRANDI Silvia, « Il gioco dell'apparire: aggiornamenti novecenteschi del mito della sirena », *sinestesieonline*, décembre 2013

II. 3. 2. Sites internet et entretiens

Site officiel de Laura Pugno : <http://www.laurapugno.it/bio.html>

Entretien avec CARBE Emmanuela du 15 avril 2020, dans le cadre du cycle de rencontres « *Extrema ratio. Dialoghi di questo tempo* » organisé par le *Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne* de l'Université de Sienne. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=stnDeHgKPdQ>

Entretien avec MEDDI Sara publié sur le site « *immersioniletterarie* (d'abord publié sur le blog associé « *Matita Rossa* »). URL : <https://www.immersioniletterarie.it/blog/intervista-a-laura-pugno>

Entretien avec PERROTTA Gerardo, réalisé le 26 juin 2017 à l'occasion de la sélection de *La ragazza selvaggia* pour la finale du Premio Campiello. URL : <https://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-2017-intervista-a-laura-pugno-1>.
Consulté le 02/04/2022

Entretien avec TRAVELLA Mara lors du Babel Festival 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hT6eOICuN-U>

Entretien avec VALENTINI Mariarita pour le compte de l'Ordine degli Psicologi del Lazio, réalisé dans le cadre du « *Tuscia Operafestival* », à Viterbe, le 11 juillet 2015. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fh3E36BF8B4>

III. Ouvrages et articles théoriques

III. 1. *Animalité*

AGAMBEN Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002.

ANDERSSON CEDERHOLM E., BJÖRCK A., JENNBERT K., LÖNNGREN A.-S. (dir.), « Introduction », in *Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture*, Lund, Pufendorfinstitutet, 2014

ANDERSSON CEDERHOLM E., BJÖRCK A., JENNBERT K., LÖNNGREN A.-S., « Introduction », p. 5-11

LIBELL Monica, « Seeing Animals. Anthropomorphism Between Fact and Function », p. 141-153

ARISTOTE, *Histoire des animaux*, traduit du grec ancien par Janine Bertier, Paris, Gallimard, 1994

ARISTOTE, *Politique*, traduit du grec ancien par Jean Aubonnet, Paris, Gallimard, 2007 (1993)

BARATAY Éric, *L'Église et l'animal (France, XVIIe -XXe siècle)*, Paris, Éditions du Cerf, 1996

BARATAY Éric, « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », *Ecozona, European Journal of Literature, Culture and Environment*, n° 2/2, 2011, p. 120-138

BECK Corinne, FABRE Éric, « L'animal, l'histoire et l'histoire naturelle. Un mariage à trois est-il possible ? », *Études rurales*, n° 189, 2012, p. 107-119

BENTHAM Jeremy, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Londres, The Athlone Press, 1970 (1789)

BURGAT Florence, *L'humanité carnivore*, Paris, Seuil, 2017

CANGUILHEM Georges, « L'homme et l'animal du point de vue psychologique selon Charles Darwin », *Revue d'histoire des sciences*, n° 13/1, 1960, p. 81-94

CAVALIERI Paola, *La questione animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999

CAVALIERI Paola, SINGER Peter, « A Declaration on Great Apes », in EID (dir.), *The Great Ape Project*, New York, St Martins, 1993

CICERON, *De la nature des dieux*, traduit du latin par É. Bréhier, revue par P. Aubencque, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972

DARWIN Charles, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle (1872)*, traduit de l'anglais par E. Barbier, 2 vol., Bruxelles, Complexe, 1981

DASTON L., MITMAN G. (dir.), *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*, New York-Chichester-West Sussex, Columbia University Press, 2005

DASTON L., MITMAN G. « Introduction », p. 1-14

SERPELL James A., « People in disguise. Anthropomorphism and the Human-Pet Relationship », p. 121-132

DE FONTENAY Élisabeth, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Points, 1998

DE FONTENAY Élisabeth, *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*, Paris, Albin Michel, 2008

DE MONTAIGNE Michel, *Apologie de Raymond Sebond* (éd. PORTEAU P.), Paris, Aubier, 1978

DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006

DESCARTES René, *Le Discours de la méthode* (1637), in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 2009

DESCARTES René, Lettre à Morus du 5 février 1649, in *Œuvres philosophiques* (éd. ALQUIE F.), Paris, Garnier, p. 865-866

ÉPICURE, *Maximes capitales*, XXI ; XXXIII ; et XXXII

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par B. Féron, Paris, Gallimard, 1985

MALEBRANCHE Nicolas, *Traité de morale* (1684) (éd. OSIER J.-P.), Paris, Flammarion, 1995

MIDGLEY Mary, « Beasts, Brutes and Monsters », in INGOLD T., *What is an Animal ?*, Londres-New York, Routledge, 1994 (1988), p. 35-45

NAGEL Thomas, « What Is it Like to Be a Bat ? », *The Philosophical Review*, n° 83/4, octobre 1974, p. 435-450

OFFRAY DE LA METTRIE Julien, *Traité de l'âme* (1745), in *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1984

PHILON D'ALEXANDRIE, *De animalibus*, Leipzig, C.E. Richter, 1828

PLATON, *Le Politique*, traduit du grec ancien par Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1950

PORPHYRE, *Traité de l'abstinence*, traduit du grec ancien par J. Bouffartigue et M. Patillon, Paris, Les Belles Lettres, 1977-1979

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, Flammarion, 2008

SEXTUS EMPIRICUS, *Esquisses pyrrhoniennes*, traduction et commentaire par Pierre Pellegrin, Paris, Seuil, 1997

SINGER Peter, *La libération animale*, traduit de l'anglais par Louise Rousselle, Paris, Payot, 2012 (éd. originale 1975)

WEIL Kari, « A Report on the Animal Turn », *differences : A Journal of Feminist Cultural Studies* (Brown University), n° 21/2, 2010, p. 1-23

III. 2. Posthumanisme

ADAMIAK Marzena, « Wherever One Wants to Go. Rosi Braidotti's Concept of a Nomadic Subject and Its Philosophical Possibilities », *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*, n° 17/3, 2016, p. 129-137

BAIONI E., CUADRADO PAYERAS L. M., MACELLONI M. (dir.), *Abbecedario del Postumanesimo*, Milan-Udine, Mimesis, 2021

BARCELLONA P., CIARAMELLI F., Fai R. (dir.), *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, Bari, Dedalo, 2007

BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994

BRAIDOTTI Rosi, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Rome, DeriveApprodi, 2014 (éd. originale 2013), traduit de l'anglais par Angela Balzano

BRAIDOTTI Rosi, « Working towards the Posthumanities », *Transhumanities*, n° 7/1, 2014, p. 155-175

BRAIDOTTI Rosi et HLAVAJOVA Maria (dir.), Londres-New York, *Posthuman Glossary*, Bloomsbury Academic, 2018

CIMATTI Felice, « Posthumanism and Animality », *Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n° 24/2, 2017, p. 111-123

FERRANDO Francesca, *Il Postumanesimo Filosofico e le sue Alterità*, Pise, ETS, 2016

FERRANDO Francesca, « Postumanesimo, transumanesimo, antiumanesimo, metaumanesimo e nuovo materialismo. Relazioni e differenze », *Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n° 2/24, 2017, p. 51-61

HARAWAY Donna, « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », in EAD, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Londres, Free Association Books, 1991, p. 149-181

MARCHESINI Roberto, « Ruolo delle alterità nella definizione dei predicati umani », in BARCELLONA P., CIARAMELLI F., FAI R. (dir.), *Apocalisse e post-umano*, Bari, Dedalo, 2007, p. 33-56

MARCHESINI Roberto, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009

MARCHESINI Roberto, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Milan, Mimesis, 2014

MARCHESINI Roberto, *Eco-ontologia. L'essere come relazione*, Bologne, Apeiron, 2018

WOLFE Cary, *What is Posthumanism ?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010

III. 3. Écoféminisme

ADAMS Carol J., *Neither Man nor Beast. Feminism and the Defense of Animals*, Londres-New York, Bloomsbury, 2018 (1994)

ADAMS Carol J., *The Sexual Politics of Meat*, Londres-New York, Bloomsbury, 2015 (1990)

DONOVAN Josephine, ADAMSCarol (dir.), *The Feminist Care Tradition in Animal Ethics*, New York, Columbia University Press, 2007

GAARD Greta, « Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism », *Feminist Formations*, n° 23/2, 2011, p. 26-53

PLUMWOOD Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres-New York, Routledge, 1993

III. 4. *Théorie et critique littéraire*

A.A.V.V., *Quaderni di critica*, « Per una ipotesi di “scrittura materialistica” », Foggia, Bastogi, 1981

AMBERSON Deborah, PAST Elena, *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2014

BENEDETTI Carla, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Rome-Bari, Laterza, 2011

BENEDETTI Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Turin, Einaudi 2020

BERTHELOT Francis, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993

CLARK Timothy, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011

CLARKE B., ROSSINI M. (dir.), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, New York, Cambridge University Press, 2016

COPELAND Rita, STRUCK Peter T., *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010

FABRE Marie, « Tu non devi credere che si possa smettere di cercarla ». *Utopie et littérature chez Elio Vittorini et Italo Calvino 1941-1972*, thèse de doctorat soutenue en 2012

FARAL Edmond, *La queue de poisson des sirènes*, in *Romania*, tome 74 n° 296, 1953. p. 433-506

GILEBBI Matteo, « Testimoni dei macelli. Esseri umani e animali nella poesia di Ivano Ferrari », *Ecozona, European Journal of Literature, Culture and Environment*, n° 7/1, 2016, p. 94-111

IOVINO Serenella, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milan, Edizioni Ambiente, 2006

IOVINO Serenella, « Ontologie narrative oltre l'umano. Il posthuman e le sue storie », in FERRANTE A., J. Orsenigo, *Dialoghi sul postumano. Pedagogia, filosofia e scienza*, Milan-Udine, Mimesis Edizioni, 2017, p. 33-43

IOVINO Serenella, CESARETTI Enrico, PAST Elena, *Italy and the Environmental Humanities*, Charlottesville-Londres, University of Virginia Press, 2018

IOVINO Serenella, MARCHESINI Roberto, ADORNI Eleonora (dir.), *Relations : Beyond Anthropocentrism*, n° 4/1, 2016

IOVINO Serenella et OPPERMANN Serpil (dir.), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014

JAMESON Fredric, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes, Paris, Max Milo, 2007 (éd. originale 2005)

KRYSINSKI Wladimir, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle », in BUDOR D., GEERTS W., *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 27-39. URL : <http://books.openedition.org/psn/>

LOUVIOT Myriam, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse de doctorat soutenue le 17 septembre 2010 à l'Université de Strasbourg. URL : <http://www.theses.fr/2010STRA1007>

MALVESTIO Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milan, nottetempo, 2021

MALVESTIO Marco, « Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana nel ventunesimo secolo », in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee, Narrativa – nuova serie*, n° 43, 2021, p. 31-44

MICALI Simona, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Oxford-Berne-Berlin-Bruxelles-New York-Vienne, Peter Lang, 2019

MONLUÇON Anne-Marie, « La métamorphose, une hypothèse poétique ? », in BONNECASE D., TATHAM A.-M., *La Métamorphose. Définitions formes thèmes*, Saint Pierre de Salerne, Gérard Monfort Éditeur, 2009, p. 7-20

MUZZIOLI Francesco, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milan, Meltemi, 2021

OPPERMANN Serpil, IOVINO Serenella, « The Environmental Humanities and the Challenges of the Anthropocene », in EAED (dir.), *Environmental Humanities : Voices from the Anthropocene*, Londres, Rowman and Littlefield International, 2017, p. 1-21

SAINT-GELAIS Richard, *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999

SCAFFAI Niccolò, *Letteratura e ecologia*, Rome, Carrocci Editore, 2017

SIMON Anne, « Place aux bêtes ! Oikos et animalité en littérature », *L'analisi linguistica e letteraria*, n° 2, 2016, p. 73-80

SUVIN Darko, « On the Poetics of the Science Fiction Genre », *College English*, n° 34/3, 1972, p. 372-382

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

WU MING (collectif), *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turin, Einaudi, 2009

III. 5. Autres

CANETTI Elias, *Masse et puissance*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966 (éd. originale 1960)

FERGUSON George, *Signs & Symbols in Christian Art*, Londres-Oxford, Oxford University Press, 1961

GILLIGAN Carol, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982

HECQUET Marie-Catherine, *Histoire d'une jeune fille sauvage, trouvée dans les Bois à l'âge de dix ans*, Paris, 1755. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k67832q/f2.item>

ITARD Jean, *Mémoire et Rapport sur Victor de l'Aveyron*, Paris, Bibliothèque 10-18, 2002 (publication originale 1801 et 1806)

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980

STRIVAY Lucienne, *Enfants sauvages. Approches anthropologiques*, Paris, Gallimard, 2006

IV. Autres œuvres littéraires

BAZTERRICA Agustina, *Cadavre exquis*, traduit de l'espagnol par Margot Nguyen Béraud, Paris, Flammarion, 2019 (éd. originale 2017)

BORGES Jorge Luis, *Le livre des êtres imaginaires*, Gallimard, Paris, 1987

CALVINO Italo, *Palomar*, Milan, Mondadori, 2002 (1983)

CALVINO Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Mondadori, 1993 (1988)

COETZEE John Maxwell, *Elisabeth Costello*, traduit de l'anglais par LAUGA DU PLESSIS Catherine, Paris, Seuil, 2004 (éd. originale 2003)

COETZEE J.M., *En attendant les barbares*, traduit de l'anglais par Sophie Mayoux, Paris, Seuil (Points), 2000 (éd. originale 1980)

DEL AMO Jean-Baptiste, *Règne animal*, Paris, Gallimard, 2016

DI LAMPEDUSA Giuseppe Tommasi, « La sirena », in *Opere*, Milan, Mondadori (« I Meridiani »), 2004, p. 492-524

FERRARI Ivano, *Macello*, Turin, Einaudi, 2004

KAFKA Franz, *La Métamorphose*, traduit de l'allemand par Claude David, Paris, Gallimard, 2015 (éd. originale 1915)

KLARFELD Arno *Âmes et animaux. Journal*, Paris, Fayard, 2021

LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, Milan, Mondadori, 1988 (1835)

LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, in *Ibid.*, *Opere*, vol. I, Turin, Einaudi (Biblioteca dell'Orsa), 1987 (éd. originale Francesco De Silva, 1947)

LEVI Primo, *Tutti i racconti* (éd. BELPOLITI Marco), Turin, Einaudi, 2015

MALAPARTE Curzio, *La pelle*, Rome-Milan, Aria d'Italia, 1949

MARCHESINI Roberto, *Uscendo da Lauril*, Santarcangelo di Romagna, Theoria, 1998

MASINO Paola, *Nascita e morte della massaia*, Milan, Bompiani, 1945

MORANTE Elsa, *La storia*, Turin, Einaudi, 1974

MORANTE Elsa, *L'isola di Arturo*, Turin, Einaudi, 1957

MORANTE Elsa, « Pro o contro la bomba atomica », in EAD, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milan, Adelphi, 1997

PORTA Antonio, *Il re del magazzino*, Milan, Mondadori, 2008 (1978)

V. Dictionnaires et encyclopédies

Encyclopedia Universalis

NAPLES N. A. (dir.), *Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, JohnWiley & Sons, 2016

Treccani. Vocabolario online

Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)

VI. Autres

Code civil, article 515-14, créé par la loi n°2015-177 du 16 février 2015 – art. 2

Décret n° 59-1051 du 7 septembre 1959

« Marie-Angélique Memmie de Songy », documentaire de France Culture :

<https://www.franceculture.fr/emissions/une-histoire-particuliere-un-recit-documentaire-en-deux-parties/marie-angelique-memmie-le-blanc-12-letonnante-sauvagesse-de-songy>

Traité de Lisbonne, Article 13, Titre II du TFEU (*Treaty on the Functioning of the European Union*)

INDEX NOMINUM

A

Adamiak Marzena · 140
Adams Carol · 114, 175, 423, 443, 447, 596, 597, 610,
667, 688, 689, 690, 691, 693, 710, 724, 725, 727, 735,
737, 740, 750, 762
Adorno Theodor, Horkheimer Max · 535
Agamben Giorgio · 14, 42, 74, 110, 117
Agnelli Umberto · 210
Amici Marco · 27, 721
Annovi Gian maria · 402, 415, 466, 499, 523, 536, 583,
584, 586, 587, 622
Antonello Pierpaolo · 27, 639, 701, 706, 719
Aristote · 14, 48, 50, 51, 52
Armengaud Françoise · 180, 181
Atwood Margaret · 677, 684
Aubert-Noël Amélie · 27, 148, 356, 639, 664, 702
Augustin de Dacie · 192
Austen Jane · 556
Avoledo Tullio · 665

B

Bacigalupi Paolo · 684
Bakhtine Mikhail · 296, 304
Baldi Andrea · 415, 494, 553, 583, 584, 588
Balestrini Nanni · 217
Baratay Éric · 56, 57, 60, 61, 62, 83
Bartolini Luigi · 207
Battista Adelia · 397, 398, 403, 449
Bazterrica Agustina · 36, 684, 686, 687, 688, 689, 692,
693, 706, 723, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 738, 740
Beck Corinne, Fabre Éric · 83

Bellezza Dario · 388, 389, 403, 412
Benassi Anna · 206
Benedetti Carla · 231, 233, 360, 361, 364, 611
Benjamin Walter · 194
Bentham Jeremy · 77
Berardinelli Alfonso · 215
Berger John · 14
Bertante Alessandro · 665
Berthelot Francis · 157, 159, 161, 162, 163, 165, 250,
349, 352, 353, 354, 489, 524
Bertolucci Bernardo · 408
Bettini Filippo · 190, 196, 220, 249, 291, 339
Blake William · 572
Bo Carlo · 207, 214
Bontempelli Massimo · 402, 405
Borges Jorge Luis · 649
Borghesi Angela · 388, 389, 413, 419, 420, 422, 450, 540,
561
Bradbury Ray · 696
Braidotti Rosi · 20, 42, 92, 97, 98, 106, 107, 113, 114,
127, 128, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 145, 146, 148, 151, 168, 235, 332, 369, 370, 372,
378, 577, 638, 701, 752
Brioni Simone, Comberiat Daniele · 27, 722
Brontë Charlotte, Emily, Anne · 556
Bruno Giordano · 25, 207
Burgat Florence · 60, 79, 81, 82, 610, 731, 732, 733, 734,
762
Butler Octavia · 172, 721, 764

C

Calasso Roberto · 411, 615
Calvino Italo · 25, 130, 146, 147, 220, 408, 416

Camon Ferdinando · 208, 317
Campanella Tommaso · 207, 310
Candiloro Mauro · 24, 206, 221
Canetti Elias · 734, 735
Canguilhem Georges · 73
Capocci Adriana · 399
Carlino Marcello · 190, 196, 220, 290, 291, 339
Cattaneo Carlo · 207
Cavalieri Paola · 14, 53, 77, 84, 108
Cecchini Irene · 27, 710
Ceronetti Guido · 448, 449, 453
Cicéron · 48, 52
Cimatti Felice · 117, 118, 353, 373, 374
Clark Timothy · 187, 188, 197, 680
Clarke Bruce · 97, 98
Clerici Luca · 23, 26, 390, 391, 392, 396, 397, 401, 402,
403, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 414, 448, 449, 454,
498, 529, 531, 542
Coetzee J. M. · 115, 175, 455
Collodi Carlo · 510
Compagnone Luigi · 401
Comtesse de Ségur · 259
Copeland Rita, Struck Peter T · 192
Corti Maria · 217
Crivelli Tatiana · 26
Cyrano de Bergerac · 71

D

D'Annunzio Gabriele · 207
D'Eaubonne Françoise · 120
Dalcher Christina · 678
Dante · 206, 246, 252, 280, 315, 339, 534
Darwin Charles · 71, 72, 73, 79, 146, 163, 184
Daston L., Mitman G · 180, 185
De Fontenay Élisabeth · 14, 30, 42, 44, 45, 46, 47, 49,
50, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71,

72, 73, 74, 75, 77, 78, 82, 87, 236, 424, 459, 629, 655,
676
de Gasperin · 26
De Gasperin Vilma · 26, 396, 398, 476, 496, 503, 515,
583
Del Amo Jean-Baptiste · 683, 684, 691
Deleuze Gilles · 92, 117, 136
Derrida Jacques · 14, 42, 47, 63, 64, 65, 66, 74, 84, 85,
92, 97, 99, 114, 115, 138, 653, 683
Descartes René · 14, 59, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 108, 123,
182
Di Jorio Maria · 412
Di Lampedusa Giuseppe Tomasi · 649, 651, 652
Di Rosa Rossella · 26, 558
Diamond Cora · 115, 116, 455
Dickinson Emily · 556
Disch Thomas · 684
Donnarumma Raffaele · 707
Donovan Josephine · 443, 444, 447, 596, 597, 610, 667
Dumas Alexandre · 206

E

Eco Umberto · 217
Emerson Ralph Waldo · 557, 558
Épicure · 52

F

Fabre Marie · 24, 220
Faral Edmond · 649
Farnetti Monica · 26, 392, 394, 396, 403, 409, 413, 420,
459, 472, 473, 494, 498, 509, 525, 529, 541, 546, 576,
607, 612, 773
Ferrando Francesca · 92, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 102,
108, 109, 114, 125, 126, 151
Ferrari Ivano · 684, 726, 727
Fichera Gabriele · 362

Fioretti Daniele · 24, 25, 33, 308, 313, 315, 316, 320, 343,
353, 381, 758
Fleischer Richard · 684
Fortini Franco · 207
Foucault Michel · 92, 97
Freud Sigmund · 72, 171
Fulginiti Valentina · 27, 684

G

Gaard Greta · 120
Galilée · 42, 72, 207
Garbarino James · 447, 597
Gaudio Alessandro · 24, 212, 342
Ghezzo Flora · 542
Gilebbi Matteo · 726, 727
Ginzburg Natalia · 389, 411
Gorki Maxime · 458
Griffin Donald · 182

H

Haraway Donna · 92, 113, 135, 137, 138, 139, 143, 145,
146, 168
Hassan Ihab · 92
Hecquet Marie-Catherine · 656
Heidegger Martin · 14, 65, 74, 75

I

Inglese Andrea · 24, 323, 330
Iovino Serenella · 17, 26, 85, 86, 88, 144, 145, 146, 148,
149, 150, 334, 361, 369, 578, 581, 666, 694, 744, 747

J

Jameson Fredric · 219, 247, 298, 308, 310, 311, 314, 320,
753

K

Kafka Franz · 156, 160, 494
Keats John · 556
Kennedy John S. · 183
Kessel Joseph · 259, 260
Kheel Marti · 596
Kristeva Julia · 705
Krysinski Wladimir · 167

L

La Mettrie (Offray de) Julien · 69, 70
Laycock Stephen · 188, 680
Leonetti Francesco · 207, 209, 217, 218, 220, 221, 223,
252
Leopardi Giacomo · 24, 50, 215, 216, 241, 252, 304, 335,
338, 339, 345, 346, 347, 396, 413, 634
Lestel Dominique · 15
Levi Primo · 50, 281, 339, 345, 446
Levinas Emmanuel · 431
Libell Monica · 179, 180, 181, 183
Lincoln Abraham · 513, 532, 540, 543, 548, 557
Linné (von) Karl · 69, 70, 655
Locke John · 69
London Jack · 206, 402
Longo Davide · 665
Louviot Myriam · 168
Luke Brian · 610, 688
Luperini Romano · 252

M

MacKinnon Catherine · 667
Malebranche Nicolas · 67, 68, 71
Maraini Dacia · 392, 414, 622
Marchesini Roberto · 31, 42, 84, 92, 96, 101, 106, 108,
109, 110, 111, 112, 115, 118, 119, 127, 129, 130, 131,

132, 133, 135, 145, 146, 147, 150, 151, 185, 235, 372,
376, 377, 680, 683

Masino Paola · 26, 402, 494, 622, 627

Matheson Richard · 765

Mbembe Achille · 701

Mégevend Patrick · 403

Melville Herman · 556

Merleau-Ponty Maurice · 75

Merlini Fabio · 315

Meslier Jean · 71

Message · 36, 684, 685, 693, 706, 732, 733, 739, 740

Micali Simona · 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 187,
189, 357, 358, 488, 720, 765

Michelet Jules · 629

Midgley Mary · 182

Minoia Vito · 273, 353

Mobili Giorgio · 25, 301, 304, 305, 341, 373, 374

Monluçon Anne-Marie · 156

Montaigne (de) Michel · 14, 67

Montale Eugenio · 207

Moore Scotty · 448

Morante Elsa · 214, 231, 248, 249, 259, 388, 389, 408,
413, 561

More Thomas · 310

Moser Amelia · 402

Moura Jean-Marc · 91

Murdoch Iris · 597

Mussnug Florian · 25, 330

Muzzioli Francesco · 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196,
220, 291, 324, 339, 519, 695, 702

N

Nagel Thomas · 76, 681

O

O'Dell Joseph · 448

Olivetti Adriano · 20, 32, 207, 208, 209, 210, 211, 218,
221, 225, 310, 407

Oppermann Serpil · 85, 86, 146, 149, 361

Ortese Anna Maria · 19, 21, 22, 23, 26, 28, 33, 34, 53,
89, 93, 151, 178, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392,
394, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 406,
407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418,
419, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 430,
431, 432, 434, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445,
446, 448, 449, 454, 456, 457, 458, 459, 465, 469, 471,
473, 475, 476, 481, 487, 489, 494, 498, 499, 503, 508,
509, 511, 515, 516, 522, 525, 528, 529, 530, 531, 532,
533, 534, 536, 538, 539, 542, 543, 544, 545, 546, 547,
549, 550, 552, 553, 554, 555, 556, 558, 560, 561, 564,
568, 570, 571, 573, 576, 577, 579, 580, 581, 583, 585,
588, 591, 592, 593, 596, 599, 604, 606, 607, 615, 622,
623, 626, 641, 664, 667, 681, 742, 744, 745, 746, 750,
751, 759, 760

Orwell George · 255, 256, 696

Ottieri Silvana · 403

Ovide · 18, 155, 156, 160, 161, 162, 489

P

Papini Maria Carla · 215, 338, 345, 346, 347

Pasolini Pier Paolo · 25, 207, 208, 211, 214, 216, 389,
611

Peter Singer · 14, 76, 114, 443, 596

Petraglia Sandro · 215

Picchione John et Marchionne Picchione Luciana · 25,
336

Pieracci Harwell Margherita · 523

Pincio Tommaso · 665

Pirandello Luigi · 206

Pischedda Bruno · 25, 370

Platon · 48, 49, 50, 181, 248, 310

Plumwood Val · 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128,
138, 146, 229, 369, 372, 375, 577, 581, 627, 628, 676,
706, 710, 716, 750

Plutarque · 47, 48, 53, 54, 447

Poe Edgar Allan · 556

Porphyre · 48, 53, 54, 55

Porta Antonio · 340

Pozzoli Marguerite · 420, 449

Protagoras · 185

Prunas Pasquale · 403, 415, 416, 417, 593

Pugno Laura · 19, 21, 22, 27, 28, 29, 35, 36, 47, 89, 93,
150, 151, 166, 169, 175, 199, 631, 633, 634, 635, 636,
637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 646, 650, 651,
652, 653, 654, 655, 656, 658, 659, 661, 664, 665, 666,
667, 673, 678, 680, 685, 688, 692, 693, 694, 696, 701,
702, 705, 706, 707, 709, 710, 711, 714, 719, 721, 723,
724, 734, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746,
748, 750, 751, 754, 757, 761, 762

Pythagore · 54, 156

Q

Quasimodo Salvatore · 207, 403

R

Raboni Giovanni · 216, 252, 328

Raveggi Alessandro · 345, 347, 348, 381

Rea Domenico · 401, 411

Reagan Tom · 14, 443, 444

Rebane Gala · 465, 536

Righi Augusto · 408

Rimini Thea · 651

Romanes Georges · 184

Romano Aldo · 399, 400, 409

Rossini Manuela · 97, 98, 126, 127

Rousseau Jean-Jacques · 69, 70, 539, 656

Rowan Leonie · 136

Rozzoni Stefano · 13

Rutsky R.L · 97

S

Saint Augustin · 68, 181

Saint François · 206, 207, 224, 363, 553

Salgari Emilio · 206, 216

Scaffai Niccolò · 17, 24, 87, 88

Schopenhauer Arthur · 77

Scognamiglio Gianni · 401

Secchieri Filippo · 494, 616

Seno Cosetta · 499, 529, 549, 558

Serpell James A. · 180

Sextus Empiricus · 54

Shakespeare William · 556

Simon Anne · 17, 29, 87, 236, 462

Singer Peter · 76, 77, 108, 444

Sinisgalli Leonardo · 209

Slicer Deborah · 596

Spagnoletti Giacinto · 412

Steel Karl · 126

Stevenson Robert Louis · 500, 556

Strivay Lucienne · 656, 657, 679

Suvin Darko · 50, 176, 700

T

Tabanelli Roberta · 27, 666, 675, 711

Tchehoff Igor · 25, 294, 295, 296, 297, 298, 331

Tchekhov Anton · 458

Théophraste · 48, 54

Thomas d'Aquin · 56

Todorov Tzvetan · 106, 178, 352, 490

Tondello Elisabetta · 25, 26, 494, 561, 577, 583

Toracca Tiziano · 24, 25, 190, 261, 268, 283, 299, 304,
315, 316, 317, 319, 345, 367, 375, 753

Truffaut François · 654

U

Ungaretti Giuseppe · 207

V

Vandermeer Jeff · 764

Venturi Marcello · 397, 400, 418, 419

Verri Pietro · 207

Vico Giambattista · 207

Vignali De Poli Cristina · 26, 391, 394, 398, 399, 400, 406, 407, 413, 414, 415, 418, 419, 429, 437, 439, 531, 576

Visentini Bruno · 210, 274

Vittorini Elio · 220, 403, 407, 529

Volponi Paolo · 19, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 32, 33, 89, 93, 105, 150, 189, 190, 196, 199, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 245, 247, 248, 250, 251, 252, 255, 259, 260, 261, 262, 264, 268, 272, 273, 274, 277, 283, 284, 290, 291, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 330, 331, 333, 336, 337, 338, 339, 344, 345, 346, 347, 348, 353, 356, 358, 360, 361, 362, 363, 367, 370, 375, 376, 378, 380,

381, 386, 387, 401, 416, 427, 428, 431, 471, 528, 552, 578, 580, 664, 741, 744, 745, 746, 753, 754, 762, 764

Von Uexküll Jakob · 73, 74, 76

Vonnegut Kurt · 764

W

Weil Kari · 77

Weil Simone · 597

Wolfe Cary · 20, 92, 97, 102, 103, 104, 105, 114, 115, 116, 126, 127, 143, 145, 146, 151

Woolf Virginia · 259

Wu Ming (collectif) · 195, 640, 665

Wu Ming 2 · 328, 684

Wu Ming 5 · 686, 731, 733

Wynne Clive · 183

Z

Zangrandi Silvia · 649, 650

Zanotti Paolo · 665, 764

Zinato Emanuele · 23, 24, 205, 207, 208, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 224, 225, 252, 255, 260, 261, 277, 305, 340, 362, 363, 380

Zublena Paolo · 24, 304, 345