

Trois questions sur la transtextualité genettienne à partir d'une étude de textes de la littérature argentine

GRACIELA VILLANUEVA

UNIVERSITÉ PARIS-EST, IMAGER (EA 3958),

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL, FRANCE

maria-graciela.villanueva@u-pec.fr

1. L'étude de plusieurs œuvres de la littérature argentine des XIX^e et XX^e siècles nous a donné l'occasion de mettre à l'épreuve la notion de transtextualité et de poser quelques questions à propos de plusieurs catégories définies par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Nous commencerons notre réflexion par des observations sur le genre fantastique qui démontrent l'intérêt que la distinction entre textualité et transtextualité peut avoir pour préciser les différences entre le genre fantastique européen classique (le type de textes sur lesquels Todorov a construit sa définition du genre) et le genre fantastique en Amérique Latine. Dans un deuxième temps nous reviendrons sur une série de romans argentins publiés sous forme de feuilleton dans des journaux de Buenos Aires entre la fin du XIX^e et la première décennie du XX^e siècle, un corpus dont l'analyse permet d'évaluer la pertinence et les limites de la notion genettienne de paratexte. Pour terminer, c'est la notion de métatextualité qui sera étudiée en rapport avec la notion de métafiction à la lumière des apports théoriques et critiques des dernières décennies sur les formes complexes de la métafiction contemporaine. S'agissant de métafiction, il faudra revenir sur la production de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges et sur les différentes lectures de son œuvre tout au long du XX^e siècle.

1. Textualité et transtextualité à l'œuvre pour définir différentes variantes du genre fantastique

2. Le premier volet de notre réflexion est en même temps général, car il est en rapport avec la catégorie de transtextualité (qui englobe toutes les autres catégories définies par Genette), et assez restreint, car il s'agit de voir

si l'opposition entre textualité et transtextualité peut être utile pour clarifier deux conceptions différentes du genre fantastique, deux conceptions qui correspondent en réalité à deux variantes du genre.

3. Rappelons d'abord la définition genettienne de transtextualité : « transcendance textuelle du texte, [...] tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982 ; 7). La transtextualité s'oppose à la textualité, qui dans le cas de la fiction narrative peut être analysé à partir des catégories de personnage, actions, temps, espace, voix narrative, focalisation, diégèse, etc., des catégories étudiées par la narratologie. Il est intéressant d'utiliser l'opposition entre ces deux dimensions du texte littéraire comme cadre pour repenser certains débats sur le genre fantastique, sur les particularités du fantastique contemporain et tout particulièrement sur les traits qui caractérisent le fantastique latino-américain.
4. Lié à l'imaginaire et au surnaturel, le genre fantastique a une longue histoire. Il a fait l'objet d'un travail théorique et critique très important. Nous reprendrons ici les définitions que Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea et Irène Bessière ont formulées dans les années 1970 et 1980 et un article où Annick Louis développe, en 2012, des idées que le critique argentin Enrique Pezzoni avait proposées dans les années 1980. Dans *Introduction à la littérature fantastique*, une étude classique sur cette question (publiée en 1970), Tzvetan Todorov propose une définition du récit fantastique qui est souvent citée :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude. (Todorov, 1970 ; 29)

5. Pour Todorov le fantastique se produit dans un monde qui est proche du monde de notre quotidien. Le point de départ doit donc être un cadre *réaliste* et un récit qui, ne se prêtant pas à la lecture poétique ou à la lecture allégorique, suscite l'hésitation du lecteur entre une explication rationnelle (qui ferait sortir le récit du genre fantastique pour le faire entrer dans le genre étrange) et une explication surnaturelle (qui transformerait le récit en une manifestation du genre merveilleux). Le genre fantastique est donc un genre évanescent, qui dure le temps de l'hésitation du lecteur.

6. La théorie de Todorov s'adapte mal au fantastique hispano-américain du XX^e siècle (elle ne permet pas, par exemple, de rendre compte du fantastique borgésien ou cortazarien) et encore moins des variantes plus contemporaines du fantastique. Cette insuffisance naît du fait qu'il s'agit d'une théorie construite à partir d'un corpus de textes nés dans un autre contexte. Dans un article de 2012, Annick Louis revient sur l'approche todorovienne du genre pour prolonger une réflexion qu'Enrique Pezzoni avait développée dans les années 1980. Après avoir comparé la théorie de Todorov et celle que propose Ana María Barrenechea dans deux articles publiés en 1972 et 1979, Annick Louis conclut :

Lejos de anularse o de deslegitimarse mutuamente, las propuestas de Todorov y de Barrenechea teorizan momentos históricos diferentes del género. En otras palabras, la propuesta de Todorov sigue siendo productiva para el corpus europeo del final del siglo XVIII y del siglo XIX, mientras que la de Barrenechea lo es para la literatura hispanoamericana del siglo XX. (Louis, 2012 ; 136)

7. Si nous revenons sur les propositions de Barrenechea, nous constatons que l'approche théorique qu'elle propose définit la littérature fantastique comme celle qui « presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales » (Barrenechea 1972, republié en 1978 ; 90), dans un cadre qui –contrairement à celui que propose Todorov– n'exclut pas nécessairement l'allégorique et le poétique. Le centre d'intérêt du récit fantastique est « la violación del orden terreno, natural o lógico », « la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita » (Barrenechea 1972, republié en 1978 ; 90), autrement dit : la problématisation du contraste entre l'ordre rationnel et l'ordre surnaturel, irrationnel, étrange. Barrenechea constate que « la trayectoria histórica del género va acentuando cada vez más su trabajo en la experiencia de los límites y en el relativismo de todo saber », « [en la] subversión de la tradición mimética y del respeto a las reglas de verosimilitud, seguidas anteriormente aun en la literatura fantástica » (Barrenechea 1980, republié en 1996 ; 37).

8. La définition du fantastique proposée par Barrenechea est très proche de celle qu'Irène Bessière développe dans son livre *Le Récit fantastique : la poésie de l'incertain*, publié en 1974, un travail où à la différence du livre de Todorov, le corpus pris en considération ne se réduit pas à la littérature européenne produite entre la fin du XVIII^e et la fin du XIX^e siècle. Irène Bessière prend également en considération les formes contemporaines du

fantastique et la production de certains écrivains hispano-américains, en particulier les contes de Jorge Luis Borges et de Julio Cortázar. Pour Bessière, « le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre deux ordres, naturel et surnaturel, mais de leur contradiction dans le texte, et donc de leur récusation mutuelle et implicite » (Bessière, 1974 ; 23) : « le récit fantastique se présente comme la transcription de l'expérience imaginaire des limites de la raison » (Bessière, 1974 ; 62).

9. L'étude du fantastique hispano-américain du XX^e siècle et du fantastique argentin en particulier (auquel pense Barrenechea lorsqu'elle propose sa théorie) permet de percevoir la différence entre des définitions qui s'appuient sur des catégories textuelles (c'est le cas de la théorie de Todorov, qui insiste sur l'importance de l'hésitation des personnages et / ou du narrateur devant des faits apparemment surnaturels) et les définitions qui constatent que cette définition textuelle est insuffisante pour décrire ce que font, par exemple, Jorge Luis Borges ou Julio Cortázar dans leurs contes. Les définitions de Barrenechea et Bessière font naître le fantastique de toute une gamme de jeux et procédés transtextuels, par exemple la métalepse, la parodie et la métafiction, pour ne citer que les plus fréquents.
10. Nous constatons donc que les catégories de Genette sont très utiles pour penser le fait littéraire et la littérature fantastique argentine et qu'elles peuvent aider les critiques à affiner et préciser la réflexion théorique sur un genre littéraire qui n'a jamais cessé de faire couler de l'encre.

2. Texte / paratexte¹

11. Dans l'introduction à *Palimpsestes* Genette parle d'une relation relativement peu explicite et distante « que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes » (Genette, 1982 ; 10). Il étudiera la notion de paratexte en détail cinq ans plus tard dans son livre *Seuils*.

1 Je reprends ici une étude développée dans un article publié à Metz en 2009.

12. La notion de paratextualité est très utile pour comprendre comment furent lus certains romans argentins publiés sous forme de roman-feuilleton dans des journaux de l'époque avant de paraître sous forme de livre. La catégorie de *péritexte textuel* est, en effet, pertinente pour étudier ce corpus². Il est vrai que Genette n'a étudié la notion de péritexte textuel qu'en rapport avec un corpus de textes publié sous forme de livre et qu'il s'est intéressé aux préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, notes, épigraphes, des formes textuelles qui, dans le format livre, jouxtent le texte principal. Il semble pourtant légitime d'étendre cette catégorie jusqu'au péritexte journalistique des oeuvres publiées sous forme de feuilleton dans des périodiques argentins à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle (un mode de publication très fréquent à l'époque), des œuvres de fiction qui laissent entendre les contradictions et les tensions d'une société en proie à de profondes transformations.
13. Dans une période des grandes vagues migratoires entre l'Europe et l'Amérique du sud, les débats sur l'immigration étrangère ont été intenses et la fiction s'est souvent transformée en une véritable arme de combat. Tel a été le cas en Argentine. Quand l'idéologie passe au premier plan dans un texte littéraire, la critique considère que les textes de fiction (romans, pièces de théâtre ou contes) deviennent des œuvres « à thèse ». La littérature à thèse, selon Susan Suleiman, s'inscrit dans un canon réaliste et propose une fiction porteuse d'un message doctrinal. Les textes à thèse se caractérisent par les relations d'intertextualité monologiques qui se nouent entre la fiction et la doctrine qu'ils illustrent. Ils sont construits à partir d'un dispositif qui réduit la polysémie inhérente à la littérature par le biais de la redondance dans le but d'atteindre un sens virtuellement unique. Les textes à thèse présentent un monde dominé par le manichéisme et interprètent systématiquement l'action (à travers la voix du narrateur et / ou des personnages). Le message d'un texte à thèse est d'autant plus clair que l'interprétation de la fiction est univoque, un objectif que les procédés de redondance mis en œuvre essaient d'atteindre (Suleiman, 1983 ; 14, 145-6 et 69).
14. Il est évident que la publication d'un texte de fiction dans les pages d'un journal facilite l'identification de la / des thèse/s que le texte veut transmettre, parce que le journal est, très souvent, fortement et clairement
- 2 Au sein du *paratexte allographe*, Genette définit le *péritexte textuel*, une catégorie née du croisement entre la typologie spatiale et la classification qui surgit de la prise en compte des matériaux dans lesquels s'exprime le paratexte.

marqué par une idéologie. Si nous reprenons et si nous élargissons la terminologie de Genette, nous pouvons parler de *redondance péritextuelle* pour désigner la relation du texte du roman avec le péritexte journalistique qui l'encadre et l'entoure physiquement, un mécanisme que le travail de Suleiman ne considère aucunement, parce que le corpus qu'elle a choisi comme point de départ pour élaborer sa caractérisation théorique et générale du roman à thèse est entièrement constitué par des œuvres qui, dès la première publication, parurent sous forme de livre.

15. Un exemple très célèbre de ce type d'œuvre à thèse dans la littérature argentine du XIX^e siècle est *La bolsa* de Julián Martel, le roman le plus connu de toute une série de textes de fiction qui racontent les effets de la crise boursière de 1890 à Buenos Aires (que l'on appelle « el ciclo de la Bolsa »). Le héros de l'histoire s'appelle Luis Glow, incarnation des valeurs de l'honnêteté impuissante face aux subterfuges de ces agents du mal que sont les étrangers malhonnêtes, et tout particulièrement les Juifs. La première partie du roman montre la spéculation effrénée, les escroqueries et la vie de luxe et de vaines apparences dans une ville cosmopolite et un pays gouverné par des fonctionnaires véreux. La seconde partie de l'œuvre raconte comment cet édifice s'ébranle, laissant les spéculateurs dans les griffes des usuriers et dans le désenchantement de l'ingratitude, quand ce n'est pas en proie à la maladie ou à la folie.

16. Le roman de Martel est publié une première fois sous forme de feuilleton en 1891 dans le journal *La Nación* de Buenos Aires. Porte-parole de la tradition et de la Constitution Nationale, ce journal (fondé par Bartolomé Mitre), qui se définit comme « tribuna de doctrina », défend en fait les intérêts des classes dirigeantes argentines et lutte avant tout –et au-delà de ses divergences conjoncturelles avec les gouvernements en place– pour maintenir l'ordre en vigueur. *La Nación* sait comment réagir lorsque les transgressions à la Constitution et à la tradition touchent les intérêts des couches supérieures de la société ; c'est un journal des élites, un journal qui sait parler à ceux qui gouvernent. La thèse du roman de Martel (le danger que représentent les étrangers malhonnêtes) est ici en accord complet avec l'idéologie de *La Nación*³.

3 Rappelons qu'après la crise de 1890 *La Nación* assume la défense de la dénommée politique « del acuerdo » (contre les malveillants qui parlent d'« inercia » ou « quietismo ») et affirme que, face à des partis politiques ébranlés par la crise et prêts à sombrer dans le chaos, l'accord avait été « prenda de libertad, de orden, de concordia » et avait empêché la chute dans l'anarchie (« Notas de la semana », 30 août 1891 ; 1).

17. L'analyse de *La Bolsa* dans le contexte de *La Nación* confirme la pertinence de la notion de paratexte de la manière la plus prévisible : le lien qui se tisse entre l'idéologie du journal et le message du roman à thèse publié dans ce journal sous forme de feuilleton est un rapport de consonance. Mais l'exemple de *La Bolsa* dans *La Nación* n'épuise pas tout l'éventail des possibles rapports entre un texte de fiction et le paratexte du journal dans lequel il paraît. Il est en effet difficile de parler de redondance péritextuelle lorsqu'en 1908-1909 *La Bolsa* est republié, sous forme de feuilleton, dans le journal *La Vanguardia*, porte-parole du Parti Socialiste Ouvrier Argentin⁴. Les différences entre *La Vanguardia* et *La Nación* sautent aux yeux : le journal socialiste met en cause les journaux bourgeois et dénonce leur conformisme et leur finalité commerciale⁵, les lecteurs sont appelés à rallier les manifestations publiques pour appuyer les grèves organisées par divers corps de métiers, dénoncer les conditions insalubres de travail des ouvriers et revendiquer le droit des étrangers à demander leur naturalisation et jouir des mêmes droits que les Argentins⁶.
18. Comment expliquer qu'un journal comme *La Vanguardia*, qui dans chacun de ses articles s'évertuait à démontrer que les crises économiques et les protestations des ouvriers étaient la conséquence de la cupidité de la classe bourgeoise, ait pu abriter dans ses pages une fiction qui essayait de montrer que la crise de 90 et le succès des idées socialistes en Argentine (idées que *La Nación* s'efforçait de combattre) pouvaient s'expliquer par l'ingérence des finances juives dans la politique argentine ? Le péritexte journalistique oriente inévitablement la lecture, ou plutôt, les lectures du texte de fiction qu'il côtoie. Parce qu'il y a, bien évidemment, plus d'une lecture, même lorsqu'il s'agit d'un roman à thèse, censé avoir mis des garde-
- 4 Le roman de Martel y paraît de façon assez irrégulière. Il y a des périodes de publication quotidienne ou presque quotidienne pour les premiers chapitres du roman (par exemple les jours qui suivirent le lancement du 13 octobre 1908) et pour les derniers (juste avant la fin, publiée le 17 janvier 1909). Mais il y a également des périodes où la publication est interrompue pendant plusieurs semaines (entre le 24 novembre et le 18 décembre 1908, par exemple), ce qui démontre que l'importance du roman dans le journal n'est que très relative.
- 5 Le numéro du 6 janvier 1900 critique le journal conservateur *El país* et cette critique revient le 2 février et le 3 mars de la même année, date à laquelle sont publiées également des attaques contre *La Prensa*. Ces exemples montrent bien l'attitude contestataire qui caractérise le journal *La Vanguardia*.
- 6 Tous ces sujets apparaissent dans les numéros de la fin de l'année 1908 et du début de l'année 1909, au même moment que paraît, avec une fréquence très irrégulière, la réédition de *La Bolsa*, puis dans les numéros des mois immédiatement postérieurs à cette réédition.

fous pour limiter la polysémie inhérente à la fiction. Le lecteur socialiste de *La Vanguardia* a dû voir dans ce roman, avant toute autre chose, la condamnation d'une classe parasite formée par des spéculateurs sans âme et des politiciens corrompus. L'impuissance des honnêtes et l'impunité des puissants démontrées par le roman de Martel ont ainsi pu servir à réaffirmer la conviction des lecteurs du journal socialiste quant à la nécessité d'organiser la lutte des opprimés contre les exploités de tout acabit, une thèse diamétralement opposée à l'idéologie de *La Nación*.

19. L'étude de *La Bolsa* confirme la pertinence et même la nécessité de tenir compte du paratexte pour analyser la publication de romans sous forme de feuilleton dans des journaux. La redondance semble être la forme la plus fréquente du rapport entre la fiction et le péri-texte journalistique (ex. *La Bolsa* dans *La Nación* en 1891), mais des formes plus complexes sont également possibles. C'est le cas lorsque l'idéologie du journal modifie la lecture d'un texte de fiction (ex. *La Bolsa* dans *La Vanguardia* en 1908).
20. La question de la redondance soulève également d'autres questions d'ordre théorique. Considérons, par exemple, la publication d'un autre roman sous forme de feuilleton dans un journal argentin à la même époque. Il s'agit d'une œuvre méconnue intitulée *Barranca abajo* un texte écrit par Carlos Sánchez Martínez, un auteur complètement oublié aujourd'hui, un roman qui paraît sous forme de feuilleton dans les premiers numéros du journal catholique *El pueblo*. La publication se poursuit sans interruption entre le premier et le 17 avril 1900, date de parution du dernier chapitre du roman. L'œuvre raconte l'histoire de Giacomo et Stefano, deux immigrants italiens qui quittent l'Europe pour s'installer en Argentine. Giacomo se perd parce que, trompé par la propagande anarchiste, finit par ne plus croire en Dieu, alors que Stefano se sauve parce qu'il s'affirme dans ses convictions religieuses et rallie les cercles d'ouvriers catholiques argentins (les mêmes cercles catholiques que le péri-texte journalistique invite le lecteur du journal à rejoindre dans chaque numéro). L'œuvre de Sánchez Martínez, totalement inconnue en dehors du contexte de cette première publication, jamais rééditée sous forme de livre, s'avère exemplaire du point de vue idéologique parce qu'elle met en évidence, de manière presque caricaturale, le rapport de consonance qui peut exister entre un texte de fiction et un paratexte journalistique. Mais ce rapport caricatural pose en même temps un problème théorique, parce qu'il fait naître une question préalable à toutes les autres, une question simple que le critique ne se pose même pas : où est le

texte ?, où est le paratexte ? autrement dit : où est le centre et où sont les marges ? Le roman *Barranca abajo* de Sánchez Martínez fonctionne en accord absolu avec l'idéologie du journal *El pueblo* qui le publie en 1900. Même plus : il s'agit d'une œuvre écrite sur commande, pour mettre les immigrants étrangers sur la bonne voie, pour les encourager à s'inscrire dans des associations catholiques et les mettre en garde contre les dangers que peuvent encourir ceux qui se laisseraient séduire par la propagande anarchiste.

21. La distinction entre *texte* et *paratexte* ne va donc pas de soi. Appeler l'œuvre de fiction *texte*, c'est-à-dire la placer au centre, et définir, à partir de ce centre, le reste du journal comme *paratexte*, est bien plus qu'une simple stratégie méthodologique. Une telle dénomination se fonde, en effet, sur un jugement de valeur qui privilégie la littérature de fiction censée être conçue pour perdurer, en vertu de ses prétendues valeurs esthétiques par rapport au discours journalistique, qui serait inévitablement contingent, éphémère, lié à la conjoncture (« [...] le paratexte sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte », Genette, 1987 ; 16). Cette prise de position semble évidente lorsque nous considérons des œuvres qui, avec le temps, ont accédé au rang de classiques de la littérature argentine de la fin du XIX^e siècle (*Juan Moreira* d'Eduardo Gutiérrez, *La gran aldea* de Lucio V. López, *En la sangre* d'Eugenio Cambaceres et *La Bolsa* de Julián Martel), c'est-à-dire des œuvres qui survécurent à leur première publication sous forme de feuilleton dans un journal. Mais si nous considérons, en revanche, le roman-feuilleton *Barranca abajo* de Carlos Sánchez Martínez (1900) *texte* que nous hésiterions à qualifier de « roman » tout court, une œuvre à thèse tellement soumise aux exigences du genre qu'un siècle plus tard elle a perdu tout intérêt, sauf pour les historiens ou les spécialistes de la littérature argentine de l'époque⁷, force est de reconnaître qu'il serait peut-être plus judicieux de considérer que les articles journalistiques qui expriment la ligne idéologique du journal constituent le *texte* et que l'œuvre de fiction fait partie du *paratexte*, autrement

7 Rappelons, encore une fois, la remarque de Suleiman : « Paradoxe du genre : plus une œuvre réalise [le genre du roman à thèse], et ne réalise que lui, plus elle est vouée à disparaître. Les romans à thèse qui survivent à leur propre époque le font en dépit du genre, non pas à cause de lui. Ils ne sont pas lus, après, comme des romans à thèse - sauf peut-être par les théoriciens de la littérature ou par les historiens, qui sont des lecteurs professionnels, non pas des lecteurs "naturels" » (Suleiman, *op. cit.*, p. 184).

dit : que la fiction n'est qu'un élément -parmi d'autres- visant à rendre plus claire et plus convaincante la ligne éditoriale du journal qui la publie. La littérature jouerait ainsi un rôle ancillaire, elle se trouverait au service d'une finalité hiérarchiquement supérieure à elle.

22. On pourrait argumenter, certes, que les doutes méthodologiques surgissent lorsqu'il s'agit de « littérature » avec minuscule, comme le roman de Sánchez Martínez, publié dans un journal catholique à une époque d'intensification de la protestation sociale en Argentine, œuvre vraisemblablement écrite sur commande (car nous pouvons lire sous le titre du roman, tout au long des dix-sept jours de sa publication, les mêmes paroles : « Novela escrita expresamente para *El Pueblo* »). Quoi qu'il en soit, au-delà du jugement de valeur que ce type de texte peut éveiller en nous, il est certain que, un siècle plus tard, les rapports entre pouvoir et religion continuent à faire couler de l'encre, alors que les pages de Sánchez Martínez ne semblent avoir plus aucune raison d'exister. Cette réflexion n'a pas la prétention de résoudre le problème posé, mais veut souligner le caractère artificiel, relatif, de la détermination de ce qui est texte et ce qui est périphrase, un problème que l'étude de la littérature à thèse et la publication de romans-feuilletons dans des journaux nous permet de penser.

3. Métatextualité / métafiction

23. Gérard Genette définit la métatextualité comme la « relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (Genette 1982 ; 11). La métafiction, elle, naît de la métatextualité et va en même temps bien au-delà de cette notion. La métafiction fait partie de la métatextualité parce qu'elle partage avec elle le pli réflexif sur le fait artistique qui définit la métatextualité. Mais la métafiction déborde en même temps la métatextualité pour plusieurs raisons :

- parce qu'elle fait partie de la fiction, ce qui veut dire qu'elle relève de la textualité (qui, pour un texte narratif, s'articule en actions accomplies par des personnages dans un espace déterminé),
- parce que, comme le montre Michelle Ryan Sautour en 2002, la métatextualité auto-réflexive n'est qu'une forme de la métafiction, autrement dit : la métafiction peut dépasser ce niveau purement métatextuel et propo-

ser au lecteur un point de vue plus large, voire politique. C'est ce qui se passe dans le sous-genre de la métafiction historiographique postmoderne (un genre qui avait déjà été très bien étudié par Linda Hutcheon dans *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox* en 1980). La métafiction interroge la culture au sens large ou les idées politiques.

24. La dimension politique constitue très souvent, selon Hutcheon, la visée de la métafiction postmoderne. Mais le chemin proposé par la littérature est sinueux, et souvent dangereux, parce que les procédés employés par la métafiction (la parodie, par exemple) peuvent glisser soit vers une transgression complice qui finit par renforcer la norme, soit vers un pur jeu d'anti-représentation. Dans *The Poetics of Postmodernism* (1988), Hutcheon explore ces rapports paradoxaux entre les objectifs et les effets de la métafiction à travers une réflexion sur la métafiction historiographique. Ce livre montre que ce (sous-)genre se méfie autant du récit historiographique que du récit littéraire ou artistique (« the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality », Hutcheon, 1988, p. 110). L'intertextualité (au sens large, dont la parodie) intervient pour montrer qu'on ne peut connaître le passé qu'à travers d'autres textes, d'autres discours, pas directement (le Menard de Borges a bien formulé cette idée : « La verdad histórica [...] no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió »). Michelle Ryan Sautour affirme que « les références parodiques sont rarement dépourvues d'une charge sémantique qui suggère une relation sociale, voire idéologique. La métafiction s'éloigne ainsi de l'auto-représentation qui caractérise le modernisme et remet en lumière le référent » (Ryan Sautour, op. cit. & 12). Comme le montrait Linda Hutcheon en 1988 : « il ne s'agit pas tant de la perte de croyance en une réalité extérieure significative, mais plutôt de la perte de la confiance en notre capacité de connaître cette réalité de façon non problématique et de la représenter à travers le langage⁸ ».

25. La métafiction historiographique est un genre qui met le lecteur au centre du dispositif (Ryan Sautour montre que la responsabilité d'interprétation des faits historiques est déplacée de l'auteur vers le lecteur). Ce choix a des conséquences politiques (« la métafiction historiographique rejette l'auto-référentiel en faveur d'une forme de référence qui permet de problé-

8 C'est nous qui traduisons: « There is not so much "a loss of belief in a significant external reality"(403) as there is a loss of faith in our ability to (unproblematically) know that reality, and therefore to be able to represent it in language. » (Hutcheon, 1988 ; 119).

matiser notre connaissance discursive du monde » et qui met sur le devant de la scène un sujet « décentré, disséminé, discontinu », Ryan Sautour, op. cit. & 14). Les identités sont ainsi interrogées et la métafiction, abandonnant le pur jeu auto-référentiel, introduit un questionnement idéologique dont l'objectif n'est pas de proclamer des certitudes, mais de se méfier de toute certitude et surtout de toutes les institutions qui fondent le discours. Hutcheon affirme que ce que la théorie et la pratique postmodernes nous ont appris n'est pas tant que la « vérité » est illusoire, mais surtout qu'elle est institutionnelle, car nous utilisons le langage dans un cadre politico-discursif déterminé⁹. La métafiction historiographique a donc une dimension esthétique et une dimension politique. Mais « visée politique » ne veut pas dire positionnement politique précis et identifiable. En effet, souscrire à un discours politique, quel qu'il soit, serait contradictoire avec le questionnement radical que la métafiction postmoderne suppose. Hutcheon l'a clairement dit : « La métafiction historiographique essaie de problématiser et de nous faire nous questionner. Elle ne propose pas de réponse. Elle ne peut pas le faire sans trahir son idéologie non-totalisatrice¹⁰ ».

26. L'ambiguïté de la métafiction dont parle Ryan Sautour nous permet de repenser aux différentes lectures dont l'œuvre de Jorge Luis Borges a fait l'objet au fil du temps. Dans un travail publié en 2008, Juan Pablo Dabove propose une excellente analyse des différentes phases de la critique borgésienne. Le lecteur qui revient sur les moments de crispation critique contre Borges dans les années 1930 ou 1950 a du mal à imaginer le consensus qui se consolidera à partir des années 1980. Au début de l'introduction à *Jorge Luis Borges. Políticas de la literatura* (2008), Juan Pablo Dabove donne un échantillon des expressions utilisées par les détracteurs de Borges entre les années 1930 et les années 1960, il écrit :

[En 1933] Anderson Imbert, un poco sorprendido por la atención que recibía Borges (« ¿De veras que Borges les parece tan interesante? ») declara : « Borges no es ni remotamente un crítico o un pensador nacional. La realidad argentina está ausente de sus ensayos. [...] Y cuando a Borges se le ocurre hacer caracteriología argentina, todo se oscurece y suena la hora de los desaciertos ». Durante el medio siglo subsiguiente, la derecha y la izquierda ensayaron todas las posibles variaciones y énfasis de esta aseveración, algo prematura en 1933, cuando

- 9 « What postmodern theory and practice has taught is less that 'truth' is illusory than that it is institutional, for we always act and use language in the context of politico-discursive conditions ». (Hutcheon, 1988 ; 178).
- 10 « [Historiographic metafiction] tries to problematize and, thereby, to make us question. But it does not offer answers. It cannot, without betraying its non-totalizing ideology » (Hutcheon, 1988 ; 231).

Borges todavía podía exhibir sus credenciales criollistas. Borges fue reputado el « proveedor literario de una elite » (Portantieri); « el profeta del odio » (Jaurerche) ; el cipayo de las potencias neocoloniales (Abelardo Ramos) ; el espléndido pero bizantino testimonio de la irreversible decadencia de la burguesía latinoamericana (Fernández Retamar) ; el « soldado de la reacción en América Latina » (Orgambide) ; un « pensador arcaico » (Sebreli) ; o como prefiere Matamoro, una « mente primitiva », un « defensor del régimen y del orden más allá de la coherencia de las formas políticas » (Matamoro). (Dabove, 2008 ; 9-10)

27. Dans un article de 1999, Edgardo Cozarinsky rappelle qu'en 1941, année de publication de *El jardín de senderos que se bifurcan*, les prix nationaux de littérature argentine furent attribués à deux écrivains de seconde ligne, auteurs de « obras de inspiración "telúrica" [que] halagaban el gusto de las tendencias más nacionalistas, cuando no pro-nazis, tan relevantes en la neutralidad argentina de principios de la segunda guerra mundial » (Cozarinsky, 1999 ; 6-7). Indigné par cette injustice, José Bianco, secrétaire de la revue *Sur* consacre le numéro de juillet 1942 à un « Desagravio a Borges ». La polémique autour de l'auteur de *Ficciones* se prolonge dans les années 1950, une période où beaucoup de jeunes critiques s'initient au marxisme et à l'existentialisme. Admirateurs de Sartre, ces jeunes lisent *Les Temps Modernes* et écrivent dans *Centro* (revue des étudiants de la Faculté de Philosophie et Lettres) et dans la revue *Contorno*. Ils célèbrent la littérature de Roberto Arlt et utilisent, pour parler des Borges, des expressions très proches de celles qui figurent à la fin du paragraphe de Dabove que nous venons de citer. Dans les années 1960 et 1970 commence la reconnaissance internationale de Borges, mais une bonne partie de la critique argentine continue à le considérer comme écrivain réactionnaire qui tourne le dos à la réalité de son pays. Le titre de la compilation de Juan Fló, *Contra Borges*, publiée en 1978 chez Galerna, prouve que l'image négative de Borges persiste encore dans les années 70.

28. Ceux qui l'admirent n'accordent aucune importance à l'idéologie politique de Borges et voient son œuvre comme l'expression d'idées philosophiques, abstraites, générales, sans lien direct avec le contexte de l'écrivain. L'interprétation dominante de la production borgésienne dans les années 1950, 1960 et 1970 met l'accent sur l'« irréalité » de ses fictions, comme le montre Julio Pimentel Pinto dans un article de 2006 (le livre qu'Ana María Barrenechea publie en 1957, intitulé *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, est emblématique de cette tendance). Pimentel montre qu'une bonne partie des intellectuels latino-américains voient l'ir-

réalisme et le conservatisme de Borges comme des « formes d'aliénation » qui font rentrer l'écrivain dans une « liste de livres et auteurs interdits pendant presque trois décennies » (Pimentel, 2006 ; 14, c'est nous qui traduisons).

29. À partir des années 1980, au même moment où la réflexion théorique sur la métafiction s'enrichit, cette vision de l'œuvre de Borges change complètement. Plusieurs critiques (par exemple Daniel Balderston ou Beatriz Sarlo, pour ne citer que deux noms clés) montrent les liens entre les textes de Borges et le contexte de l'écrivain : Daniel Balderston étudie la manière allusive dont les contes des années 40 renvoient à la réalité de leur époque et Beatriz Sarlo explore une conception borgésienne de l'argentinité qui naît d'une pratique avant-gardiste des « orillas » (un geste qui doit, selon elle, être lu comme une véritable réponse de Borges à son époque). Ce changement radical dans la manière dont Borges est lu n'est, bien évidemment, pas sans rapport avec la reconnaissance internationale de l'écrivain et la manière dont il est lu à l'étranger et avec le développement de la réflexion théorique sur la métatextualité et la métafiction. Un épisode clé dans ce périple est la lecture de Michel Foucault dans sa préface à *Les mots et les choses* en 1966. Foucault voit chez Borges un questionnement violent de l'ordre du discours et reconnaît chez l'Argentin une écriture paradoxale, construite comme le discours d'Épiménide (le Crétois qui réussit à démontrer en même temps une chose et son contraire en affirmant que tous les Crétois mentent). L'écriture de Borges est révolutionnaire selon Foucault parce qu'elle montre que les mots (le langage, la littérature) sont incapables de rendre compte d'un monde trop complexe et parce que, d'autre part et paradoxalement, elle démontre que les mots (le langage, la littérature) arrivent, en reconnaissant leur impuissance, à rendre compte de la complexité de ce monde.

30. Aucun critique aujourd'hui n'identifie la dimension politique d'une œuvre littéraire avec l'expression directe et argumentée d'une idéologie politique clairement identifiable. Le lecteur contemporain a pris de la distance par rapport à la littérature dite *engagée* et il est, en revanche, capable de percevoir la visée politique de la parodie ou de la métafiction. De longues décennies de polémiques ont été nécessaires pour que l'œuvre de Borges ait pu commencer à être lue comme une réponse à son contexte et pour que la dimension révolutionnaire de cette écriture puisse être comprise. Si la catégorie de métatextualité semble aujourd'hui insuffisante pour rendre compte

de toutes les formes de retour du texte sur lui-même et de toutes les nuances de la métafiction contemporaine (des formes complexes qui se sont largement inspirées de la production bourgeoise), il est tout de même évident que la définition genettienne de métatextualité (dans le cadre de la transtextualité) a contribué à asseoir les fondations d'une réflexion qui, comme nous l'avons montré, n'a cessé de s'enrichir dans les dernières décennies.

En guise de conclusion

31. Lorsque Gérard Genette s'est penché sur la littérature « au second degré » dans *Palimpsestes*, certains critiques ont considéré que son approche des textes littéraires supposait un rejet ou un manque d'intérêt pour leur référentialité. Dans un travail de 2002 où il réfléchit sur les implications théoriques de la notion d'hypertextualité, Frank Wagner écrit :

Ce qui dans l'hypertextualité (comme d'ailleurs dans l'intertextualité) est très souvent décrié, c'est le congédiement de la problématique de la référentialité du texte littéraire, dans la mesure où de telles pratiques semblent substituer le monde des livres (ou des lettres) au monde tout court. Cet enfermement dans l'immanence du « tout livresque » déboucherait donc sur une autoreprésentativité forcée, assimilée par un raccourci hâtif à une équivalente antireprésentativité. (Wagner, 2002 ; 304)

32. Wagner observe que l'accusation avait déjà été en partie prévue par Genette lui-même dans *Palimpsestes* lorsqu'il avait écrit :

J'entends bien – il faudrait être sourd – l'objection que ne manque pas de soulever cette apologie, même partielle, de la littérature au second degré : cette littérature « livresque », qui prend appui sur d'autres livres, serait l'instrument, ou le lieu, d'une perte de contact avec la « vraie » réalité, qui n'est pas dans les livres. La réponse est simple : comme nous l'avons déjà éprouvé, l'un n'empêche pas l'autre, et Andromaque ou Docteur Faustus ne sont pas plus loin du réel qu'illusions perdues ou Madame Bovary (Genette, 1982 ; 453).

33. Wagner croit que la position genettienne peut être radicalisée et que, à l'opposé à ce que certains ont cru, « non seulement l'hypertextualité ne récuse pas la problématique de la référentialité du texte littéraire, mais au contraire elle est susceptible de favoriser, certes indirectement, sa réhabilitation » (Wagner, 2002 ; 305). La littérature au second degré ruine la possibilité de considérer que chaque texte singulier est clos sur lui-même et suppose, sur le plan méthodologique, un structuralisme ouvert :

Au relatif statisme des analyses immanentes, cette « incessante circulation des textes » (Genette, 1982 ; 453) incite à substituer le dynamisme d'approches transcendantes ; et il ne semble pas exagéré d'estimer que dans la brèche ainsi ouverte, la problématique de la référence puisse effectuer son retour. (Wagner, 2002 ; 305)

34. Notre rappel de la manière dont certaines notions genettiennes ont été utilisées pour étudier la littérature argentine des XIX^e et XX^e siècles nous a montré l'utilité de l'étude de la littérature au second degré et, en même temps, la nécessité de prolonger cette réflexion sur le fonctionnement de la littérature dans le monde des livres et dans le monde tout court.

Bibliographie

BALDERSTON Daniel, *Out of Context : Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham : Duke University Press, 1993, publié plus tard en espagnol : *¿Fuera de contexto ? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Rosario : Beatriz Viterbo, 1996

BARRENECHEA Ana María, « Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica », *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas : Editorial Monte Ávila, 1978 (première version dans *Revista Iberoamericana* N° 80, Pittsburgh, 1972, p. 391-403).

BARRENECHEA Ana María, « La literatura fantástica : función de los códigos socioculturales en la constitución de un género » in Saúl Sosnowski (éditeur), *Lectura crítica de la literatura americana*, Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 30-39 (première version dans : *Texto/Contexto*, comp. K. McDuffe et A. Roggiano, Madrid : Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980, p. 12-19).

BESSIÈRE Irène, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, 1944, plusieurs éditions, dont *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires : Emecé, 1974 (un seul volume en 1974, deux volumes plus tard).

COZARINSKY Edgardo, « Borges : Un texto que es todo para todos », *Cuadernos de reciénvenido* N° 11, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1999, p. 5-15.

DABOVE Juan Pablo (ed), *Jorge Luis Borges. Políticas de la literatura*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008, Introducción, p. 9-26.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils*. Paris, Editions du Seuil, 1987.

HUTCHEON Linda, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, Londres/ New York, Routledge, 1980.

HUTCHEON Linda, *The poetics of postmodernism*, Londres et New York : Routledge, 1988.

LOUIS Annick « Del rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria. A propósito de la Introducción a la literatura fantástica de Tzvetan Todorov y de la crítica literaria hispanoamericana », in *Badebec, Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario*, N° 3, septembre 2012, p. 118-142, version électronique in : http://www.badebec.org/badebec_3/sitio/pdf/Louis.pdf

PINTO Julio Pimentel, Borges, itinerários da crítica: irrealismo, leituras, história. *Revue Fragmentos*, volume 28-29, Florianópolis, 2006, p. 13-19.

RYAN-SAUTOUR Michelle. « La métafiction postmoderne », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction: Théorie et analyse*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 69-78. Nouvelle édition en ligne publiée en 2003 : <http://books.openedition.org/pur/29648>

SARLO Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas* (1993), Buenos Aires, Ariel, 1995.

SULEIMAN, Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

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

G VILLANUEVA, « Trois questions sur la transtextualité genettienne... »

VILLANUEVA Graciela « Tras la huellas de Menard : paratexto y reescritura en los albores de la literatura argentina » in *Réécritures en Amérique Latine : les modèles décentrés*, Metz, Université de Metz, 2009, p. 109-120.

WAGNER Frank, « Les hypertextes en questions : (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », in *Études littéraires*, Vol. 34, n° 1-2 (dir. Patrick Dandrey), Montréal-Quebec, Canada, hiver 2002, p. 297-314 (version en ligne in: <https://id.erudit.org/iderudit/007568ar>)